

القومية
كظاهرة
اجتماعية
د. سمير
أمين

أدب وفد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

◆ العدد ١٠٦ - يونيو ١٩٩٤ ◆

قصة

حى بن
يقظان
لابن طفيل
تقديم:
محمود أمين
العالم

القدرة
والفعل
الإلهيان :
نصر حامد
أبوزيد



لطيفة الزيات : من الضرورة إلى الحرية

صاحبة « حملة تفتيش » : الإبداع والسياسة أنقذاني
(د. فريال غزول/د. أمينة رشيد/كمال رمزي/د. سيد
البحراوى/ فوزية مهران/اعتدال عثمان/فريدة
النقاش)

أدب وفن

مجلة الثقافة الديمقراطية / شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى/يونيو ١٩٩٤

رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد
رئيس التحرير: فريدة النقاش
مدير التحرير: حلمى سالم
سكرتير التحرير: مجدى حسنين

مجلس التحرير: ابراهيم أصلان /
صلاح السروى / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون: د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد /
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس /
د. لطيفة الزيات / ملك عبد العزيز
شارك فى هيئة المستشارين الراحل الكبير
: د. عبد الحسنى طه بدر
شارك فى مجلس التحرير
الراحل الكبير : محمد روميش

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف : محيي الدين اللباد

الرسوم الداخلية للفنان: ممدوح سليمان

أعمال الصف والتوضيب:
صفاء سعيد/ نسرین سعيد/ صلاح عابدين

مراجعة الصف : مصطفى عبادة

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
القاهرة/ ٣٩٢٢٣٠٦
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية
٧٥ دولار للفرد. ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا
١٥٠ دولار باسم/ الأهالى- مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

٩٢.....	• أول الكتابة.....الحررة ٥
.....	-حول مفهوم القومية.....
٩٦.....د. سمير أمين ٩
.....	- لجوء (قصة).....
١٠١.....	♦ ملف: د.لطيفة الزيات ♦
.....	٣١.....
.....	- شهادة عن الكتابة: «حملة تفتيش».....
.....د. لطيفة الزيات ٣٢
.....	- «أوراق شخصية» نموذجاً للصيرورة
.....	الذاتية.....د.فريال غزول ٣٦
.....	- رؤى على السلم الموسيقى.....
.....فوزية مهران ٤٩
.....	- «بيع وشراء» بين الكشف والتنقيض.....
.....فريدة النقاش ٥٧
.....	- فيلم «الباب المفتوح»: أشواق الحرية.....
.....كمال رمزي ٦٢
.....	* حوار شامل مع د.لطيفة الزيات *
.....	أجراه د.: أمينة رشيد،
.....	د. رضوى عاشور، د. سيد
.....	البحراوى ، اعتدال عثمان،
.....	فريدة النقاش (أعده: مجدى
.....	حسنيين).....٦٧
.....سيرة علمية موجزة.....٩٢
.....	- خطاب الحرية: القدرة والفعل الإلهيان.....
.....د. نصر حامد أبو زيد ٩٦
.....	- لجوء (قصة).....
.....بهيجه حسين ١٠١
.....	♦ الديوان الصغير ♦
.....	قصة حى بن يقظان لابن خلف
.....	تقديم.....محمود أمين العالم ١٠٣
.....	النص.....١١٣
.....
.....	- وداعاً ميشيل كامل (شعر).....
.....د.حسن فتح الباب ١٢٩
.....	-بيدو أننى أرث الموتى(شعر).....
.....إيمان مرسال ١٣٢
.....	- رسالة باريكس: مارسو أبو الميمودراما
.....د.مجدى عبد الحافظ ١٣٦
.....
.....	•كلام مثقفين: الناشران وجامع المؤلفين
.....صلاح عيسى ١٤٤

أول الكتابة

وحروب ترفع شعارات دينية أو طائفية بينما يغيب عن الجمهور العام أساسها الاقتصادي الاجتماعي والسياسات التي تمارسها الطبقات الحاكمة سواء في اليمن أو في الجزائر أو لبنان أو فلسطين... وفي مواجهة حالة التدهور الوطني والقومي تستعيد فكرة الخصوصية ألقا وهي فكرة مركزية في الوعي القومي التقليدي لأن هذا الوعي «قائم فعلا على ميثولوجيات عنيدة تصعب إزالة النقاب عنها منها ميثولوجيات تزعم أن القومية ظاهرة طبيعية» بمعنى أنها تنتمي إلى الطبيعة

شأنه شأن العدد الماضي يطرح عددنا الجديد عليكم أسئلة جوهرية شائكة وملتبسة ولعلها أيضا أن تكون من زاوية ما وثيقة الصلة بأسئلة العدد الماضي وأجوبته حول الإيمان والإلحاد.

فنحن نتوفر في هذا العدد على ثروة حقيقية إذ يخصصنا المفكر الماركسي الفذ غزير المعارف «سمير أمين» بمقالة حول «مفهوم القومية»، وهي مقالة ضرورية في ذاتها لكونها تثير الأسئلة الجوهرية وتضع مشروع إجابات علمية عليها، وضرورية مرة أخرى بسبب ما يحدث في وطننا العربي من شقاوات

البيولوجية للإنسان الأمر الذي يقود فوراً إلى عنصرية وعرقية... كما يقول سمير أمين. ويضيف «إن انعاش هذه الذاتيات (الخصوصيات) ليس ناتجاً طبيعياً يفرض نفسه فرضاً، بل هو ناتج استراتيجيات عبأتها بتعمد الطبقات الحاكمة المنعصرة بسبب الأزمة، فليس من الحقيقي أن هذه الذاتيات تكون الجانب الجوهرى فى واقع المجتمعات!

وهوبين لنابالبرهان العلمى الواقعى كيف «أن النظرية التى ترفع عنصر الاستمرار فى التاريخ لدرجة تأكيد الخصوصية المطلقة لمسيرات مختلف الشعوب هى نظرية غير علمية فى أساسها فينكرها واقع التحولات التى مرت بها جميع المجتمعات عبر تاريخها، ولكن لاريب أيضاً أن النظرية المتطرفة العكسية التى تعتبر القطيعة الثورية قطيعة تلتفى تماماً الماضى (فلنضرب بالماضى عرض الحائط كما يقول نشيد الأمية) هى الأخرى قائمة على مبالغة ينكرها التطور الحقيقى للمجتمعات...».

وعلى العكس تماماً من واقع التجزئة والتفتت الذى تواجهه بلادنا وبلدان كثيرة فى أطراف النظام الرأسمالى العالمى «فإن تحدى العولمة الجديدة يفرض الآن تخطى أفاق الدولة

الوطنية والتطلع إلى بناء تكتلات إقليمية واسعة الأمر الذى يفرض بدوره تحديد تصوراتنا للوسائل التى من شأنها أن تنجز التوفيق بين الخاص الوطنى الذى يظل حياً، والعام الناشئ الإقليمى والعالمى...».

بل ويضئى لنا هذا المقال المركز الغنى حقيقة أن الله الواحد الذى توصلت إليه الأديان الرئيسية، والإنسان الواحد الذى توصلت إليه الفلسفات الرئيسية لتتجاوز على الصعيدين أفاق المحلية والخصوصية هى جميعاً حصائد مسيرة قطعتها البشرية عبر عشرات الآلاف من السنين.

وكلها كما ترون قضايات تحتاج لأفحسب لإجابات فكرية وسياسية وإنما أيضاً الفعالية عملية تضالوية لقوى التحرر والثورة تستطيع عبرها أن تخرج من مأزقها العالى.

ولعل اختيارنا لمقاطع من قصة «هى بن يقظان» لإبن طفيل فى الديوان الصغير أن يكون بدوره وثيق الصلة بمسألة العام والخاص فى جدلها من جهة وبملفنا فى العدد قبل الماضى عن النقد العربى الحديث من جهة أخرى إذ أن فى النص إجابة هيمنية حول السؤال الذى سأله عدد من النقاد عن معرفة العرب بفن الرواية وهل ترتبط هذه المعرفة

للأنثروبولوجيا، وفي هذا السياق سوف نشرع في ترجمة الفصل الجميل الذي كتبت الباحثة العربية «ليلي أحمد» عن «حي بن يقظان» وقد عالجته من زاوية نسوية باعتبار الرواية «يوتوبيا ذكورية» تحط من شأن الأم في الخيار الأول وتلغى وجودها في الثاني.

ويواصل الدكتور نصر حامد أبو زيد شرحه المتأنى الممتع الدامى للحوار لموضوع تاريخية النصوص بينما يواصل خصومه الذين يستهدفون إسكات صوته تحريك الدعاوى القضائية ضده في استعداء صريح لجماعات الظلام والعنف.

ويصوب نصه الجديد في المجرى الرئيسى لفكرة سمير أمين المركزية حول تاريخية الظاهرة القومية، والتوجه الأساسى لقصة «حي بن يقظان» حول نشأة الإنسان ومداركه «فالتاريخية هنا تعنى الحدث فى الزمن، حتى لو كان هذا الزمن هو لحظة افتتاح الزمن وابتدائه، إنها لحظة الفصل والتميز بين الوجود المطلق المتعالى - الوجود الإلهى - والوجود المشروط الزمانى، وإذا كان الفعل الإلهى الأول فعل إيجاد العالم هو فعل افتتاح الزمان، فإن كل الأفعال التى تلت هذا الفعل الأول الانفتاحى تظل أفعالا تاريخية بحكم أنها تحقق فى

بنشأتها الأوروبية أم أن «حي بن يقظان» كرواية فلسفية خيالية أو «ألف ليلة وليلة» كنسيج روائى فريد فى بابه كانت بدايات أخرى للرواية العربية الحديثة يظل إنجازا حيا فى الذاكرة الشعبية والأدبية على حد سواء.. وهذا سؤال آخر للنقد..

يدعون ابن طفيل لاختيار إحدى القصتين أو بمعنى أدق الانحياز إحدى وجهتى النظر حول نشوء بطله، فإما أن نختار القصة الدينية التى تذكرنا بقصة سيدنا موسى الذى أغلقت عليه أمه صندوقا وألقت به فى اليم خوفا عليه، أو أن نختار قصة النشوء الطبيعى للإنسان بعد أن تخمر الطين بفعل الحرارة والرطوبة وفى الحالتين هناك هذه الإمكانية التى يقدم «حي» شهادة عليها بتجربته، وهى ارتقاء الإنسان وتفتح مداركه العقلية وحسه الأخلاقى دون أن يكون قد عرف الديانات أو الشرائع السماوية.

وفى أعداد قادمة سوف نقدم إضاءات جديدة لقصة «حي بن يقظان» إضافة لما يقدمه لنا فى هذا العدد أستاذنا الناقد الكبير محمود أمين العالم، فهناك قصة مشابهة فى كل الآداب العالمية حول نشوء الإنسان ولكل شعب قصته، وهى مادة شيقة للأدب المقارن كما

الزمن والتاريخ»..

أما ملفنا الرئيسى فى هذا العدد فهو احتفالنا المتأخر بعيد الميلاد السبعين للدكتورة «لطيفة الزيات» مبدعة وناقدة ومناضلة سياسية، ولعل شمول الملف وتنوع مادته من السينما للمسرح ومن الرواية للسيرة للتكوين الثقافى والنضالى - لعله أن يكون عذرنا المقبول عن التأخير، وهذه هى المرة الأولى فى ملفات أدب ونقد، التى نقدم فيها شخصية نسائية رائدة رغم أنها ليست المرة الأولى التى تعالج فيها الصحافة الأدبية إبداع الدكتورة لطيفة الزيات من زواياها المختلفة.

فجأة وجدنا أنفسنا أمام نوع من التقصير الذى يندرج فى التقصير العام الذى وضع إبداع المرأة ككل فى مرتبة أدنى ونظر له باستخفاف نظرة ذكورية متعالية.

تؤكد الحاجة للكفاح ضد الأوهام والتحيزات القديمة التى تطفو الآن على السطح قادمة من أعماق التاريخ فى شكل حملات عدا للمرأة وسعى لتهميشها سواء من قبل الإسلام السياسى، أو من قبل الحكم الذى يصدر قوانين تستبعد المرأة واقعيًا من العمل والحياة العامة وهو يفتقر الجماهير الشعبية بانتظام.

النموذج الذى تقدمه لا يستعصى فحسب على التهميش والاستبعاد وإنما وضعت صاحبته أيضًا بصمتها الخاصة بجدارة على حياتنا الثقافية والسياسية وعن تكوينها تقول:

«وجدت فى الماركسية المساواة التى كنت أسعى إليها لابين الرجل والمرأة، ولابين الأغنياء والفقراء فقط بل بين البشر جميعا..»

كانت وهى تقول هذه الكلمات فى الأمسية الحميمة فى بيتها تضحك ضحكتها المميزة المترعة بالفرح والحياة، التى ظلت وما تزال جيلين تالين من الكتاب والكاتبات المبدعات هن فروع فى شجرة المشمش ينتظر ن جميعا من يقرأهن قراءة نقدية جديده وكاشفة شأن تلك التى تقدمها لنا فى هذا العدد الدكتورة فريال غزول وهى تبين لنا كيف أن «لطيفة الزيات» فى مسيرتها الذاتية تكتب تاريخها كما تكتب تاريخ كتابتها فى هذا العمل وقراءة كمال رمزى الفيلم «الباب المفتوح» عن الرواية التى ترى فيها مؤلفتها أنها «عودة الروح» مرة ثانية بين ١٩٤٦ و١٩٥٦. ولا يزال هذا الفيلم حتى الآن نابضا بالحياة والحضور ينعش الروح بأماله وأشواقه، شأنه فى هذا شأن القليل من أفلامنا التى استحققت البقاء

عن جدارة...

مؤتمرين أدبيين في المنيا...

واعذار آخر للدكتور أحمد ابراهيم الهوارى الذى نقلنا عن كتاب «مواقف وقضايا» الذى جمعه وقدم له، نص اسماعيل ادهم ومحمد فريد وجدى فى العدد الماضى دون ذكر اسمه وفضله. كذلك نحن مدينون باعذار ثالث للشعراء الذين نوه الزميل «أشرف أبو

جليل. فى سياق تقطيعته لنفس المؤتمر إلى أننا سوف ننشر نماذج من أعمالهم، وهم صفيى الطحاوى، وحيد بلامون وأشرف عويس، ونحن ننشر هذه الأعمال، وكلنا أمل أن لا نكون مضطرين بعد ذلك لتكرار الاعتذارات... أى أن نتقن عملنا بصورة أفضل وأدق..

وكل عام وأنتم بخير

نرجو أن تكون رحلتنا مع لطيفة الزيات ممتعة تفجر فيكم هذا الشوق للمعرفة كما فجرته فينا نحن الذين حاورناها وصاحبناها لافحسبفى الأمسية الحميمة وإنما فى جزء من مسيرة الحياة الغنية بأفراحها وآلامها..

وبعد.. فنحن مدينون باعذارين أحدهما للدكتور مصرى حنورة عميد كلية الآداب فى جامعة المنيا لأن كلمة الزميل «مجدى حسنين» فى العدد الماضى عن وقائع مؤتمر القصة القصيرة فى المنيا قد اتسمت بتجاوز حد النقد وبالحدة غير المبررة إذ نفسر الزميل ملاحظات الدكتور «حنورة» على بعض الإعلاميين تفسيرا شخصيا وعقد مقارنات على غير أساس علمى بين

المحررة

فى العدد القادم

ملف خاص عن أديب الفلاسفة
وفيلسوف الأدباء:

أبو حيان التوحيدي

(بمناسبة مرور ألف عام «هجري» على وفاته)

حول مفهوم القومية

(كظاهرة اجتماعية تاريخية لا طبيعية)

د. سمير أمين

اجتماعية متميزة، مثل الطبقة أو الديانة، وليس الحكم في صحة أو وهمية القاسم المشترك المزعوم هو موضوع نقاشنا هنا فمجرد الاقتناع بوجوده، أكان بشكل مطلق وتعصبي أم نسبي (أي في صورة تعترف بحدود هذه السمات المشتركة)، إنما يثبت حقيقة واقع القومية كظاهرة اجتماعية.

هذا بديهي. ولكنه لا يعني على الإطلاق أن التوقف للتساؤل حول

١ لاشك أن القومية واقع تاريخي له وجود حقيقي وفعال وتعبيرات صارخة تتجلى على جميع مستويات الحياة الاجتماعية واليومية للشعوب. فمعظم الناس يعترفون دون تردد بانتمائهم إلى قومية ما، ويقصدون من وراء هذا الإعلان أنهم يرون أن ثمة قاسما مشتركا يجمعهم مع غيرهم من «مواطنيهم» في وحدة القومية، وذلك بالرغم من التمييزات التي قد تفرق بينهم وتقسّمهم إلى مجموعات

مغزى المشروعات المجتمعية المستقبلية، وبين- من الجانب الآخر- الذاتية الخصوصية التى تتجلى فى واقع تاريخ المجموعات الإنسانية تجليا واضحا. يتموضع التحدى العلمى الحقيقى فى الإجابة على هذا السؤال بالتحديد؛ كيف تتم فصل أبعاد الخصوصية والعمومية؟ لماذا؟

على صعيد التعبير الأيديولوجى للوعى الاجتماعى يزعم البعض أن الخصوصية تنفى العمومية فيطرحون نظريات وأيديولوجيات تعطى مشروعية لهذا النظر بينما البعض الآخر يزعمون أن العمومى يفرض نفسه فرضا- شئنا أم أبينا. إن دور التحليل العلمى هو بالتحديد قراءة نقدية للميثولوجيات والإدراكات وأساليب التفهم التى تعبر القومية عن نفسها من خلالها، وذلك بفرض كشف سر التناقض الذى يقوم مفهوم القومية عليه.

٣ مفهوم عمومية البشرية نفسه تاريخ. فالإنسانية لم تصل فورا إلى مستوى التجريد المطلوب من أجل إدراك المغزى الذى يحمله هذا المفهوم فانحصرت تجربة المعاش على مجموعات قنوية صغيرة نسبيا- قبائل أو إثنيات، لاتهم تسميتها- ونظر أعضاء هذه المجموعات إلى أنفسهم نظرة

طبيعية وحدود وتناقضات الظاهرة القومية غير ضرورى. بل على عكس ذلك لابد من الانطلاق من نقد الميثولوجيات التى يقوم «الوعى القومى» عليها. لأن هذا الوعى قائم فعلا على ميثولوجيات عديدة يصعب إزالة النقاب عنها. منها ميثولوجيات تزعم أن القومية «ظاهرة طبيعية» بمعنى أنها تنتمى إلى الطبيعة البيولوجية للإنسان، الأمر الذى يقود فورا إلى عنصرية وعرقية هذا بينما التاريخ يثبت أن القوميات القائمة فعلا فى الساحة هى ظواهر اجتماعية تاريخية الطابع، تكونت ونمت فى ظروف ملموسة معينة. وبما أن المسيرات التاريخية التى مرت بها مختلف الشعوب متباينة، فلا بد من العودة إلى تاريخ هذه المسيرات، إذ أن تباينها يفسر اختلاف مفاهيم القومية.

٢ يقوم مفهوم القومية على تناقض جوهرى داخلى ، شأنه فى ذلك شأن جميع المفاهيم المحددة لمجموعات إنسانية. هذا التناقض هو هنا بين- من جانب- العمومية الإنسانية أى الطابع المشترك للبشر بأكمله، سواء أكان من حيث المميزات البيولوجية والنفسية والذهنية(الأمر الذى ينكر تماما النظريات العرقية التى تدعى أن الخصوصيات فى هذه المجالات تتفوق على ما هو عام ومشترك)، أم من حيث

خصوصية مطلقة دون التوصل إلى إدراك مغزى وحدة البشر.

واستمرت الأوضاع على هذا النمط خلال عشرات ألوف الأعوام.

ومن ملازمات هذا الوعي القاصر المحبوس فى آفاق ضيقة أن الإلهات التى تصورتها الحضارات فى هذه العصور القديمة لم تخرج هى الأخرى عن آفاق محلية، فظلت كائنات خاصة لكل قبيلة أو إثنية أو مجموعة فئوية، دون أن يتوصل التصور إلى كائن الهى يخاطب البشرية بأكملها.

ثم جاءت أول موجة لما أسميه «الثورات الثقافية لعصر نمط الانتاج الخراجى»، وظهر معها مفهوم عمومية البشرية فى صورته الأولى. أقصد هنا الألفية التى تمتد من ٥٠٠ قبل الميلاد إلى القرن السابع الميلادى. فقد تبلورت خلال هذه المرحلة التاريخية الديانات الكبرى التى تتقاسم الإنسانية بينها إلى عصرنا، وهى ديانة زروشت (التي هجرت مسرح التاريخ) وبوذا والمسيحية والإسلام، كما تبلورت أيضا خلال المرحلة الفلسفات الكبرى ذات المغزى الإنسانى العمومى، أقصد الكونفوشيوسية والهيلينية. وتتسم جميع هذه العقائد بالقول أن للبشر قدرا واحدا، ولو انحصرت النظرة إلى هذا القدر على تأويلات تخص الأخيرة. هكذا تجاوز الفكر الدينى والفلسفى

آفاق المحلية والخصوصية.

على أن الديانات والفلسفات الجديدة ذات البعد الإنسانى العمومى لم تحقق وحدة إنسانية علي صعيد الكون. فلم تسمح بذلك الظروف الموضوعية الخاصة بالمرحلة الخراجية للتاريخ. فالحضارات تقاسمت العالم، وتكونت مناطق حضارية تقسم بسمات الديانة أو الفلسفة السائدة فيها. هكذا تبلورت عوالم المسيحية والإسلام والهندوكية والكونفوشيوسية. وبالرغم من هذا الفشل النسبى فى تحقيق العولمة، أزعهم أن هذه الثورة الثقافية تمثل مرحلة أولى حاكمية فى تكوين مفهوم العمومية. فطرحت فكرة سابقة على أوانها، سابقة على نضوج الظروف التى تتيح تحقيقها، شأنها فى ذلك شأن جميع الثورات الكبرى.

تمثل الثورة البرجوازية التى تفتح العصر الحديث، المرحلة الثانية فى هذا التطور، فطرحت مفهوما جديدا للعمومية، أغنى مضمونا، وأزعهم أن فلسفة الأنوار تمثل نقطة انطلاق هذه الحركة التى بلغت ذروتها فى الثورة الفرنسية. وفيما يخص موضوعنا مباشرة، أى موضوع القومية، لقد طرحت فلسفة الأنوار مضمونا جديدا لها.

القطيعة فى التاريخ.

لذلك لم تتطلع إلى تكوين الدولة- الأمة البورجوازية الجديدة على أنه ناتج «طبيعى» للتطور ولم تؤسس مشروعية القومية على ميثولوجيا بيولوجية مثلابل اتخذت موقفا مبدئيا معاديا تماما وأمنت خطايا آخر. فأعلنت أن الدولة- المجتمع هذا هو ناتج قطيعة «وانعتاق من الطبيعة» فالمجتمع في منظورها ناتج «عقد اجتماعى» يربط الأفراد بعضهم ببعض. والعقد- كما هو معروف فى القانون- هو صلة تربط أحرارا بفعل إرادتهم الحرة. فالقومية من هذا المنظور هى فعل عقد اجتماعى حر، والدولة- الأمة- القالب الذى تتكون القومية من ضمنه- لا وجود لها فى غياب هذا العقد، أي دون القرار الواعى من قبل «مواطنين»، وليست ناتج تطور «طبيعى» يفرض نفسه بدون عمل الوعى.

طبعا فكرة «العقد الاجتماعى» هى أيضا ميثولوجية، بمعنى أن ظهور العلاقات الرأسمالية هو القاعدة الموضوعية التى تكونت الدولة- الأمة على أساسها، وأن هذه العلاقات لم تنشأ «بقرار» من الناس. على أن هذه الميثولوجيا الجديدة لاتمت للماضى بصلة فهى تجل لمفاهيم جديدة وافقت

كانت الشعوب قبل ذلك التاريخ تعيش واقعها على ضوء الوعى بالانتماء إلى إحدى الديانات أو الفلسفات الإقليميه الكبرى المذكورة أعلاه. فنستطيع أن نتحدث بالنسبة إلى تلك العصور السابقة على الرأسمالية عن «أمم» المسيحية والإسلام والهندوكية والكونفوشيوسية فكان لهذه الأمم وجود فعلى وحسبى حاسم فى عديد من الممارسات السياسية والأيدولوجية والسلوك فى الحياة اليومية، وذلك سواء أكانت المنطقة المعينة موحدة (نسبيا) من حيث نظام الحكم السياسى- وهذه الحالة هى الاستثناء- أم كانت متفتتة سياسيا- وهى القاعدة العامة.

جددت فلسفة الأنوار الوعى كى يستجيب الإطار المجتمعى الذى أخذ فى التكوين فى الربع الشمالى الغربى للقارة الأوروبية انطلاقا من عصر النهضة وفتح أمريكا (القرن السادس عشر)، أي الرأسمالية بتعبير صريح وأدق. فتبلورت أولى القوميات الحديثة فى هذه الأطر المناسبة لنشأة الرأسمالية، وهى انجلترا وفرنسا بالتحديد. أقول القوميات الحديثة بمعنى أنها قوميات ازدهرت فى إطار الدولة- الأمة البورجوازية التى لاسابق لها فى التاريخ.

أضفت فلسفة الأنوار مشروعية لهذه

نشأة الرأسمالية، مفاهيم الفردية البورجوازية وحريتها، أى تأكيد حقوق هذا الفرد الحر فى مواجهة المجتمع وانعتاقه منه، ظهور مفهوم المواطن ليحل محل الرعايا (وهذه الكلمة الأخيرة التى تستخدم أيضا فى وصف قطيع من الغنم يقوده «راع»، تدل على أن المفهوم السابق لم يدرك معنى الحرية بمضمونه الحديث).

تجلت هذه المفاهيم الجديدة فى الثورة الفرنسية تجليا أيديولوجيا وسياسيا بارزا. فالثورة الفرنسية زعمت أن تؤسس «أمة جديدة» لعلقة لها بالمرجعية البيولوجية («دم الأسلاف») أو الدينية («أمة مسيحية») بل مرجعيتها الوحيدة هى قرار حر من المواطنين الذين يريدون أن يعيشوا متضامنين فى ظل قوانين يستنونها هم دون قيد. لذلك ضمت هذه الأمة الجديدة الشعب الذى اشترك فى الثورة بفئاته المختلفة الأصول، والمكونة من ناطقين باللغة الفرنسية ومن غير الناطقين بهذه اللغة علي قدم المساواة - وكذلك - بالمناظرة - لم تشمل هذه الأمة كل من نطق بالفرنسية إذا لم يشترك فى الثورة فهذه الأمة الجديدة هى «أمة -مجتمع أيديولوجية الطابع»، أمة اختيار حر، «أمة مواطنين بإرادتهم»

وليست «أمة طبيعية» (مقصورية)، «أمة الأسلاف». لذلك ضمت الأمة الفرنسية الجديدة فوراً يهود فرنسا رغم اختلافهم فى الديانة، إذ أن الديانة لم تعد تمثل مرجعية معترفاً بها. أكثر من ذلك، ضمت الثورة فى ذروتها العبيد السود الذين انتفضوا فى «هيتى» وأعلنت أنهم استحقوا أن يكونوا مواطنين مساوين، بفضل انتفاضتهم، لأنهم أحرار بإرادتهم.

مفهوم العلمانية يجد مكانه فى هذا الإطار الأيديولوجى. فلا تنحصر العلمانية فى مبدأ استقلال القرار السياسى عن اللاهوت، فهذا المبدأ معمول به عبر التاريخ منذ أزمنة بعيدة وفى جميع المجتمعات، بالرغم من أنه ظاهرياً لم يكن كذلك دائماً وبالرغم من ادعاء البعض أنه لا يجب أن يكون كذلك. فالدمج بين السياسة والدين يضيف طابعاً مقدساً على ممارسات يغلب فيها طابع الانتهازية السياسية وبالتالى يلقى قناعاً يحول دون شفافية القرار ويلقى جوهر الديمقراطية.

كذلك لا ينحصر مفهوم العلمانية فى ممارسة «التسامح» وإطلاق حرية ممارسة الطقوس الدينية مهما كانت، وهو أيضاً مبدأ كان معروفاً ومعمولاً به هنا وهناك عبر التاريخ، بحسب الظروف الملموسة.

فمبدأ العلمانية يتجاوز كل ذلك،

قوانين موضوعية لا بد أن تؤدي إلى الاحتذاء بها عالميا. ونجد فكرة متماثلة تماما في تجربة الثورة الروسية- فهذا هو شان جميع الثورات الكبرى: أنها تتخطى مقتضيات الحاضر المباشر وتشير إلى اتجاه التطور المستقبلى البعيد.

٤ ولكن لافلسفة الأنوار ولا الثورة الفرنسية التى تمثل أعظم تجلياتها فى الواقع المجتمعى قد حققت الهدف ذا البعد العمومى المعلن، لماذا؟ لأن النظام الرأسمالى الذى كانت هذه الأيديولوجيا ملزمة له لم يتطلب ذلك، بل أن منطق الرأسمالية نفسه قد وضع حدودا ضيقة لبدأ العمومية المعلن. لذلك أضيف هذه العمومية بصفة البرجوازية، وأقول «العمومية البرجوازية»، إشارة إلى المصالح الاجتماعية الحقيقية التى كانت تخدمها.

لقد اصطدم المشروع العمومى لفكر الأنوار والثورة الفرنسية بواقع التوسع الرأسمالى الذى حدد مفزاه فى بعدين اثنين.

يخص أول هذين البعدين ما ترتب على أساليب انتشار الرأسمالية فى أوروبا نفسها فلم تفتح الرأسمالية سبيلا لها خارج إنجلترا وفرنسا وهولندا من خلال ثورات بورجوازية، بل الاعتماد على إقامة الدول الوطنية

فهو إعلان قطيعة بالماضى «والطبيعة» ويلغى المرجعية المعتمدة على السلفية، ومنها انتماء الشعب إلى عقيدة دينية مشتركة. فالثورة الفرنسية أعلنت أن المسيحية هى رأى «فلسفى» فردى- لا أكثر- شأنه شأن أى رأى فلسفى، وليست عاملا من عوامل البناء الأيديولوجى للمجتمع. بل اعتبرت الثورة الفرنسية المؤسسة الدينية إحدى مؤسسات طغيان النظام القديم.

وعلى هذه الأسس نستطيع أن ندرك مغزى «حق اللجوء» المسجل « فى إعلان حقوق الإنسان والمواطن»-ببساطة الدستور- فما معنى هذا الحق؟ إن مفاده هو أن أي إنسان- بغض النظر عن أصوله ولونه وأرائه (ومنها الدينية)، إذا أراد أن يعيش فى ظل قوانين الجمهورية وأن يشترك فى سنها، فله الحق فى المواطنة، وبالرغم من أن هذا الحق ظل نظريا، إلا أنه يمثل دليلا صارخا عن طابع المفهوم الأيديولوجى للامة الجديدة. فليست هذه الامة نتاج «خصوصية» لها جذور تاريخية وطبيعية بل هى أمة- مجتمع تزعم أنها تجل مبدأ العمومية. سنجد ظواهر متماثلة تماما في الثورة الروسية. فالثورة الفرنسية نصبت نفسها- على أساس هذا المفهوم العمومى- «نموذج» ينبغي أن يحتذى، بل اعتبرت أن ثمة

(الدول- الأمة) لأوروبا الحديثة. ففي حالة ألمانيا مثلا كان تكوين هذه الدولة ناتجا مركبا لاستخدام القوة العسكرية لمملكة بروسيا وانضمام أرسطوقراطيات الدويلات الألمانية لمشروع بسمارك، دون تحقيق ثورة برجوازية، وقد أنتجت هذه الظروف نتائج بالغة الأهمية من حيث مضمون الأيديولوجيا السائدة في الدولة الجديدة. فالتحالف الاجتماعي الحاكم الذي فتح سبيلا لنمو الرأسمالية أقام مشروعيتها لا على قيم الديمقراطية، بل أحل محلها الاعتماد على القومية، علما بأن القومية هذه لم تكن وطنية مبنية على اختيار حر («عقد اجتماعي») بل أصبحت قومية تلجأ إلى مرجعية عرقية، ميثلولوجيا الأسلاف والدم. فهذه المرجعية هي بدورها دعوة للبحث عن جذور حقيقية (زاو وهمية) في الماضي البعيد للقبائل الجرمانية. وتقوم أدبيات علم الاجتماع الألماني دليلا واضحا عن هذا البحث حيث أنها اخترعت مصطلحا خاصا للإشارة إلى تلك «الجماعة» (الوهمية) القديمة المزعومة (والمصطلح الألماني هو هنا *ge-meinschaft*) والمعتبرة «أصل» القومية الألمانية الحديثة. فهذه الأيديولوجيا لم تطرح نفسها على أنها قطيعة بالماضي، بل على أنها استمرار له وكما ترتب على هذا الموقف أن هذه الأيديولوجيا

نظرت إلى التراث الديني على أنه عنصر من عناصر تكوين الأمة. فهي إذن أيديولوجيا عرقية ورجعية، نظرة بيولوجية للإنسان، أدت في نهاية المطاف إلى الإجرام النازي، ولم تستأصل أبدا من الوعي العام في ألمانيا. هذا الأمر هو الذي يفسر ما يبدو غريبا في المجتمعات التي مرت بالثورة البرجوازية. على سبيل المثال أن حفيد حفيد مهاجر من «أصل ألماني» استوطن في روسيا قبل ثلاثة قرون ونيف يعتبر «ألماني الجنسية» في القانون السائر المفعول، بينما ابن مهاجر من أصل تركي لم يعيش يوما خارج ألمانيا يظل «مهاجرا أجنبيا» طبقا لهذا القانون.

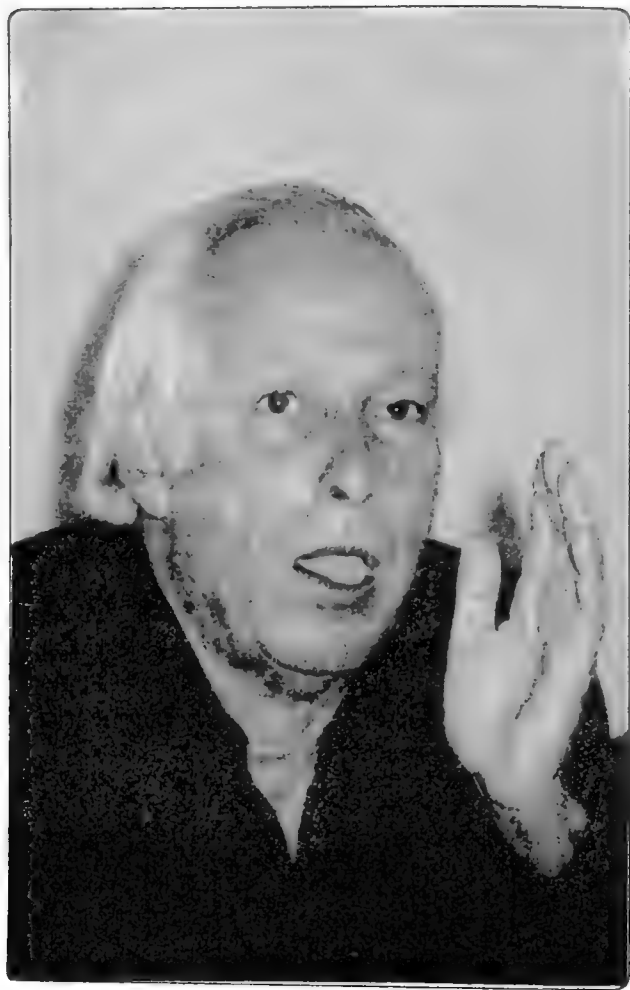
إذن فإن غياب ثورة بورجوازية خارج البلاد الأوروبية الثلاث المذكورة قد أدى إلى اعتماد نمو الرأسمالية في أوروبا الوسطى والشرقية والجنوبية على ميثلولوجيا قومية مفادها أن إقامة الدولة الوطنية هي تجلّى رغبة وطنية سابقة، مفترضا بذلك أن الأمة قد سبقت في الوجود الدولة-الأمة. هذا بينما واقع التاريخ يثبت أن الأمة المزعومة هي إلى حد كبير ناتج ممارسات الدولة. وقد أنتج أيضا هذا

قائمة على مبالغة ينكرها التطور الحقيقى للمجتمعات التي مرت بمثل هذه التجارب. فالنظريتان ميثولوجيتان وإسقاط تعسفى علي واقع أكثر اشتباكا. فالأمم التي تدعى أنها أقيمت على أساس ماضيها هي في واقع أمرها لم تتخلص تماما منه. فمن الأصح أن نقول في هذا الصدد أنها تستوعب عناصر عديدة من ثقافتها السابقة ووظيفتها في بنيتها الجديدة. هذا الأمر واضح تماما في حالة فرنسا التي ترجع جذور تكوينها كافة إلى مشروع ملكيتها منذ القرن الحادى عشر. على أن هذه التجربة تختلف عن حالة ألمانيا التي لم تحقق تكوينها كأمة موحدة إلا حديثا وبصفة تكاد تكون فجائية، في غياب جذور تاريخية حقيقية قديمة وقوية، ففي فرنسا حدث اندماج تدريجى على مر القرون لشعوب مختلفة الأصول هجرت لغاتها ففرنست لغويا وثقافيا ثم أنشأت الجمهورية نظام التعليم الحديث الذى عجل التطور وأكمل المشروع فخلق وحدة ثقافية- لغوية متينة فعلا.

ثمة تشابه واضح غاية الوضوح بين هذا التاريخ الفرنسى وتاريخ إنجلترا. فقد تم فعلا اندماج أهل استكلندا وإنجلترا لدرجة أن هذا الشعب نسي لغته وصار ينطق بالانجليزية فقط. يثبت هذا الأمر أن سياسة الدمج

التشويه الأيديولوجى القومى انفجار الأمبراطوريات المتعددة القوميات، بالرغم من أن الأطر الأوسع التي كانت تمثلها في مجال تنظيم السلطة لم تقل احتمالا وقدرة على أن تفتح سبيلا لنمو الرأسمالية من الأطر الأصغر التي نشأت عن تفتتها، ثم إثر التمسس القومى على مجتمعات أوروبا الغربية الديمقراطية نفسها تأثيرا ملحوظا. خاصة وأن دول أوروبا قد دخلت في تلك اللحظة مرحلة الامبريالية واشتداد المنافسة بينها. فصار الالتجاء إلى ميثولوجيا القومية سلاحا فعالا في أيدي الطبقات الحاكمة من أجل تعبئة شعوبها في مشاريعها الاستعمارية.

لا ريب أن النظرية التي ترفع عنصر الاستمرار في التاريخ لدرجة تأكيد الخصوصية المطلقة لمسيرات مختلف الشعوب هي نظرية غير علمية في أساسها، فينكرها واقع التحولات التي مرت بها جميع المجتمعات عبر تاريخها. ولكن لا ريب أيضا أن النظرية المتطرفة العكسية التي تعتبر القطيعة الثورية قطيعة تلغى تماما الماضى («فلنضرب بالماضى عرض الحائط» كما يقول نشيد الأمية) هي الأخرى



استيعابا جعل منه عنصرا من عناصر «التراث» المزعوم والذى إلى الآن.

على أن البلاد ذات التراث الديمقراطى البورجوازى تميل دائما وتلقائيا إلى تأويل مفهوم القومية تأويلا مفتوحا، يرحب بمبدأ اندماج عناصر جديدة وافدة وخاصة في ظروف انفتاح البلاد على الهجرة انفتاحا واسعا. كان ذلك هو وضع الولايات المتحدة وجميع بلدان أمريكا وبعض البلاد الأخرى مثل استراليا. ولكن كان هذا هو أيضا وضع فرنسا منذ أواخر القرن التاسع عشر، أى قبل أن تحدث حركة الهجرة على نطاق واسع فى أوروبا الغربية كلها خلال عقدي الستينات والسبعينات لهذا القرن فكان تكيف المجتمعات ذات التقاليد الديمقراطية الأصلية لتحدى الهجرة تكيفا إيجابيا بشكل عام. فاستقبل الوافدين بترحاب نسبي، ولو بدرجات طبعاً. فهنا اعتبر منح الجنسية للمهاجرين، على الأقل لجيل أولادهم، أمراً طبيعياً. وهذه هى فعلاً الممارسة السائدة فى فرنسا وبريطانيا، علماً بأن هذا الانفتاح على مبدأ التجنيس قد ساعد بدوره على الاندماج الفعلى فى القومية المحلية.

أما الولايات المتحدة فقد اخترعت مفهومًا خاصاً لها وهو مفهوم «الإلحاق» بالقومية الأمريكية. ويختلف مضمون

ليست خصوصية فرنسية «يعقوبية» (نسبة إلى حزب اليعقوبيين) وهو الجناح الأكثر جذرية فى الثورة الفرنسية) كما يدعى فى كتابات عديدة - سطحية فى رأى. فانجلترا مارست نفس الأساليب التى مارستها فرنسا كما أن الثورة البرجوازية الانجليزية قامت هى الأخرى على فكر الأنوار والقيم الديمقراطية وأيديولوجيا «العقد الاجتماعى» فالفرق بين الثورتين إنما هو فرق من حيث الكم فقط وليس من حيث الكيف. غير أن الثورة الانجليزية سبقت الفرنسية بقرن ونصف، فحدثت قبل أن تنضج الظروف بالدرجة التى نجدها ناضجة فى فرنسا فى أواخر القرن الثامن عشر. لذلك لم تكن «القطيعة» بالمأخى فى إنجلترا بنفس القوة التى نجدها معلنة فى الثورة الفرنسية. فالثورة الانجليزية رست على حل وسط انقذ الملكية والارسطوقراطية، الأمر الذى كرس بدوره ميثولوجيا خاصة لها فزعمت أن ديموقراطيتها وارثتها تقاليد قديمة ترجع إلى «الوثيقة الكبرى» المشهورة (للقرون الثمانى عشر)، بالرغم من أن هذه الوثيقة هى إعلان حريات كبار الإقطاعيين إزاء سلطة الملك فلا تمت بصلة إلى الحريات البرجوازية الجديدة وكذلك استوعبت الأيديولوجيا الانجليزية الإصلاح البروتستانتى

هذا المفهوم الأخير من مفهوم الإدماج الفرنسي-الانجليزى بمعنى أن الأول يعترف بديمومة التنوع فى الذاتيات الثقافية للمجموعات المختلفة الأصول المكونة للامة الأمريكية ووجود كلمتين باللفتين الفرنسية والانجليزية تستخدم إحداهما للإشارة إلى الممارسات الفرنسية والانجليزية(ونترجم هذه الكلمة بإدماج) بينما تستخدم الثانية فيما يخص الممارسات الأمريكية (ونترجم ترجمتها «بالحاق»)، إنما هو أمر دال فى حد ذاته.

لى تعليق صارم فى هذا الموضوع، فالرأى السائد حاليا فى هذا الصدد يدافع عن الأسلوب الأمريكى ويشيد به باسم الديمقراطية فيعتبره أكثر تقدما إذ أنه يعترف بما يسمى «الحق فى الاختلاف» هذا الحق الذى يتجاهله أصحاب منهج الاندماج. على أن التجربة تثبت أيضا أن «الاختلاف» هذا- المعترف به ويمشروعيته- هو أساس لديمومة التمييز وإنكار المساواة فى واقع الأمر فالهرمية فى المواقع المجتمعية والسلوكات العرقية هى أيضا ظواهر تلازم الاعتراف «بالحق فى الاختلاف». لعل الأفكار المسبقة الموروثة من للسوابق العبودية هى مصدر الأسلوب الأمريكى فى تناول موضوع الاختلاف، إلى جانب الاحتقار التقليدى الذى يتسم به سلوك الانجلوسكسون فى

علاقاتهم مع غيرهم من الشعوب. فإذا كان الحق فى الاختلاف يستحق أن يعترف به، فينبغى أيضا الاعتراف بحق آخر مواز هو «الحق فى التماثل». اعتقد أن المبالغة فى اعتبار «الاختلافات»، بل الإشادة بها، ترافق دائما مفهوما ضبابيا «لثقافة» التى تحل محل البيولوجيا فى تكريس سمات ثابتة مزعومة. هذا بينما واقع التاريخ قد أثبت أن الثقافات مرنة، تتكيف لتطور الظروف، شأنها فى ذلك شأن جميع أوجه الواقع المجتمعى.

أما البعد الثانى الذى وضع حدودا للعمومية البورجوازية فهو ذلك البعد الذى يخص التوسع الرأسمالى خارج مراكزها فى الأطراف الآسيوية والأفريقية. فلم يخطر ببال أصحاب الحكم الاستعماري أن يعاملوا شعوب المستعمرات معاملة أهل الوطن الأصلى، أى طبقا للقيم الديمقراطية لفلسفة الأنوار، بل وجد هؤلاء الحكام من مصلحتهم إبقاء تلك الشعوب خاضعين «لتقاليدهم» (غير الديمقراطية، طبعا) وتوظيف هذه التقاليد- أكانت أصلية أم مفبركة- من أجل تكريس حكم الاستعمار. وتمثل حالة الجزائر فى هذا الشأن نموذجا صارخا للكيل بمكيالين فعلى خلاف ادعاءات شائعة فى صفوف الحركات الإسلامية المعاصرة لم يبلغ الفرنسيون الشريعة فى الجزائر، بل

تصدى الفكر الاشتراكي لمسألة القومية في أوروبا للقرن التاسع عشر أولا ثم في إطار مسألة الاستعمار خارج أوروبا وأقل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد هو أن الفكر الاشتراكي، بجميع تعبيراته واتجاهاته، قد وضع نفسه في خط سير فلسفة الأنوار، فلم يتخلف عنها، فاليسار - تاريخيا - وبالأولى اليسار الاشتراكي، ينخرط ضمن القوى الأكثر ديمقراطية، قوى تشكل - عن حق - في صدق ديمقراطية اليمين المستعد دائما للحد من الحقوق المكتسبة من أجل امتيازات الطبقة المستغلة التي يمثلها. من جانب آخر فقد وضعت الاشتراكية لنفسها هدفا رئيسيا هو تدعيم الوعي الطبقي وتشجيع التضامن بين صفوف الطبقات الشعبية. فعارضت من هذا المنظور الأيديولوجيا القومية ومناورات الرجعية التي وظفت هذه الأيديولوجيا من أجل تأخير انضاج الوعي الطبقي.

إذن، عندما نتناول موضوع أخطاء وحدود الفكر الاشتراكي ينبغي أن نأخذ في الاعتبار الملاحظة الميدانية المذكورة هنا. فالعديد من هذه الأخطاء ناتجة من تفاؤل مبالغ فيه فيما يخص قدرات الشعوب على أن تتحرر من الإنكار والسلوكات والتقاليد الرجعية الموروثة من الماضي.

أود أن أشير هنا بالأخص إلى تلك

احترموها تماما ومنحوا لعلماء السلفية حقوقا واسعة في تأويل وتنفيذ الشريعة. إن الدولة الجزائرية المستقلة الحديثة هي أول نظام في البلاد تجرأ على البدء في إصلاح هذه الأوضاع، ولو بشكل هامشي وخجل، لاسيما فيما يخص حقوق المرأة. فالحركة الإسلامية تدعو هنا إلى العودة لما كان معمولا به في ظل حكم الاستعمار الفرنسي.

ولا يدهشني هذا الكيل بمكيالين ولا هذا الطابع المبتور في ممارسة العمومية من قبل حكام المستعمرات. كلا . فالرأسمالية انتجت الاستقطاب على صعيد عالمي، أي ذلك التضاد بين المراكز المتقدمة والأطراف المتخلفة . فكان لابد أن يلازم الاستقطاب على صعيد الواقع الاجتماعي استقطابا آخر في مجال الممارسات السياسية. هكذا تركت الرأسمالية العالمية القائمة بالفعل الأطراف خارج مجال العمل طبقا للقيم القائمة على مبادئ العمومية ودعمت «الخصوصيات». لذلك فقد اصطدمت حركات التحرر الوطني والاشتراكية بهذا التحدي الرئيسي الناتج عن الاستقطاب: كيف يمكن التوفيق بين الأهداف العمومية والظروف الموضوعية التي تكرر الخصوصية؟

سنجد أن أخطاء الحركات الاشتراكية، في مسألة القومية والمستعمرات ترجع بالأساس إلى ميالفتها في تقدير الدور التاريخي للرأسمالية فالاشتراكيون امنوا في التقدم- وكما سبق أن قلت- ظنوا أن التوسع الرأسمالي العالمي لابد أن يلغى- ولو بالتدريج- فعل الحدود السياسية للدول، الأمر الذي من شأنه أن يخلق شروطا مناسبة لممارسة الصراع الطبقي على صعيد عالمي، وبالتالي إنجاز ثورة اشتراكية عالمية. لذلك ارتأى الاشتراكيون أن كل ما يدفع تقدم قوى الإنتاج إلى الأمام إنما هو في آخر المطاف إيجابى تاريخيا، وأن مسئولية اليسار هي أن يفرض إنجاز هذا التقدم بالوسائل الأكثر ديمقراطية. هكذا أثر الاشتراكيون مبدأ الإدماج (في شئون المسألة القومية) بالاعتماد على وسائل ديمقراطية على الدفاع عن التنوع «والخصوصيات» و«الذاتيات» فمن يبالغ في الخصوصية يكرس الآثار المرجعية للماضى.

أذكر هنا هذا البعد للفكر الاشتراكي لأن الرأى السائد حاليا يدعو إلى الإشارة «بحق الاختلاف». كما سبق أن قلت لا شك أن التيارات الفكرية التي طرحت هذه المشكلة صادقة في نيتها، ولكن لى تحفظات في شأن الاستراتيجية المطروحة منها،

الأخطاء الناتجة عن مبالغة الاشتراكية (بما فيها الماركسية) في تقديرها لشجاعة البورجوازية التاريخية. فالفكر الاشتراكي ظن أن البورجوازية قادرة على التخلص من جميع العوائق الواقفة في سبيل التوسع الرأسمالي، وبالتالي قدرة على إدماج الأسواق في جميع أبعادها وعلى صعيد عالمي، وإلغاء القيود التي تعوق إقامة سوق عالمية للعمل (أي فتح أبواب الهجرة على مصراعيها) فمفكر و الاشتراكية ظنوا أن الرأسمالية ستخلق- من خلال توسعها العالمي- شروط تجنس اجتماعي على صعيد عالمي. وقد ركزت في تحليلات سيجدها القارئ في أماكن أخرى على هذه النقطة لأننى اعتبرها أساسية لفهم الحدود التاريخية للرأسمالية وأخطاء الفكر الاشتراكي في هذا المجال. فأوضحت كيف أن غياب هذه السوق للعمل المتدمجة عالميا، أي الطابع المبتور للسوق العالمية المنحصرة على اندماج أسواق المنتجات وأسواق الأموال، هو المسئول عن ظاهرة الاستقطاب، أي الفجوة المتزايدة بين المراكز المتقدمة والأطراف المتخلفة. واعتبرت أن عجز البورجوازية التي لم تتخط هذه الحدود هو التجلي الحقيقي عن حدود دورها التاريخي.

على ضوء التأمّلات المذكورة هنا حول طابع التوسع الرأسمالي العالمي،

فى هذا التطلع الاستراتيجى، ماحقوه ومحدث من تشوهات وانحرافات بل وخيانات، كل ذلك قابل للنقاش والنقد على أن دستور الاتحاد السوفيتى، وكذلك دستور يوغسلافيا، لايمثلان فقط وثيقتين ورقيتين، بل أيضا تجليات تجربة معاشة، بإيجابياتها وسلبياتها. ومن هذا المنظور أزعـم أن البلشفيك دفعوا احترام القومية إلى أقصى حدود الاحترام من حيث المبدأ، معترفا بحق الاختلاف لدرجة أنهم جمدوا إلى حد كبير تطورا كان يحتمل أن يلقى بعض هذه الاختلافات.

صحيح أن النظام السوفيتى قد اتسم بهيمنة ثقافية روسية لم تخل من ظواهر شوفينية إزاء الشعوب الأخرى ولكن إلى جانب ذلك حقق النظام السوفيتى فعلا إعادة توزيع الثروة فى صالح أطراف آسيا الوسطى والقوقاز على حساب المركز الروسى- وهذا مالم يحققه الاستعمار أبدا- بحيث أن الحديث عن «الامبراطورية الروسية السوفيتية» وتشبيهها بالمنظومات الاستعمارية الرأسمالية لايقومان على أى أساس علمى. إلا أن التاريخ قد أثبت أيضا أن عامل الشوفينية الثقافية الروسية قد لعب دورا سلبيا قاتلا فى نهاية المطاف، دورا لم تلغه ايجابيات إعادة توزيع الثروة لصالح الأطراف. أزعـم أن الرأسمالية أثبتت أكثر من

قد سبق أن أبديتها. أعتقد إذن أن الآراء لاتمثل تقدما بل ردة وتراجعا عن مواقف أكثر جذرية اتخذتها الاشتراكية التاريخية، وأن تبنيها من قبل حركات شعبية هو ناتج تغلل تقاليد فكرية محافظة سائدة فى مجتمعات أوروبا الشمالية.

تصدى الاشتراكيون لواقع القوميات. فشيدوا المواقف التى اعتقدوها الأنسب من أجل تدعيم الوعى الطبقي. وإذا أثبت التاريخ عدم فعالية بعض تلك المواقف إلا أن هذه الخيارات صدرت عن نيات نبيلة تستحق التقدير والاحترام، سبقت أوانها من جوانب عديدة. ويخطر ببالي هنا المواقف التى اتخذها اشتراكيو الامبراطورية النمساوية المجرية والبلشفيك. فالأولون لم يبحثوا عن وسائل «لإنقاذ» الامبراطورية، بل رموا إلى إعادة بناء المجتمع على أساس ديمقراطية تعترف بحقوق جميع القوميات اعترافا صادقا وشاملا، وذلك بغرض دفع الوعى الطبقي وضمان إطار جيوغرافى مناسب لانبساط صراع طبقي قادرعلى إنجاز انتصارات ذات معنى ومغزى أما البلشفيك- وبعدم الأمية الثالثة- فقد خطوا خطوات واسعة، دفعت الأهداف الاستراتيجية إلى الأمام. فاعترفوا بحقوق القوميات قطعا مافعلوه فعلا

مرة أنها أقل احتراما بحق الاختلاف». انتقد السوفييت شقاقيات محلية كان من شأنها أن تمحى فرضية سيادة الرأسمالية في المنطقة. في هذه الفرضية لكانت الرأسمالية قد قضت على كثير من «الخصوصيات»، وذلك من خلال عمل ونحت السوق. تعطى لنا يوغسلافيا مثالا صارخا عن الجوانب السلبية للتجمد الذي أنتجته ممارسات سياسية دفعت مبدأ احترام الخصوصية القومية المزعومة إلى ما بعد الضروري، فكان ثمة نسبة متزايدة من الشباب في يوغسلافيا قد أخذوا يبتعدون عن تشديد انتمائهم للقوميات المعترف بها في الدستور ويعلمون «يوغسلافيتهم» بصفقتها قومية جديدة. اعتقد أن هذا التطور كان إيجابيا وكان ينبغي تشجيعه والاعتماد عليه. إلا أن قوى الرجعية في الداخل- مسنودة من الخارج- قد اختارت، في مواجهة أزمة النظام، خطة أخرى تدعو إلى «انعاش» القوميات لحد الشوفينية. والنتيجة بيئة أمام أميننا.

في مجال الموضوع الذي نحن بصدده هنا نرى إذن أن الثورة الروسية طرحت أفكارا سابقة على أوانها وهدفا تخطى الانحصار على الاستجابة المباشرة للقضايا المطروحة «موضوعيا» في ظروف لحظة الثورة فأعلنت الثورة في آن واحد الحق في الاختلاف ومشروع

إقامة بنية ذات طابع عمومي يتفوق أفاق الاختلافات. أثبت التاريخ أن التوفيق بين هذين الهدفين كان سابقا على أوانه. فالثورة الروسية. شأنها شأن الثورة الفرنسية وجميع الثورات الكبرى حقا- قد اتسمت بهذه السمة ألا وهي أنها سبقت بمراحل الاحتياجات الخاصة بلحظة حدوثها.

٦ أنمت إذن الاشتراكية التاريخية منظورا تطليا سابقا على أوانه في مواجهة المسألة القومية كما تظهرت في الواقع الأوروبي. على أن هذه الاشتراكية التاريخية وجدت نفسها مزعومة من أدوات تحليل متغسبة في مواجهة مشاكل آسيا وأفريقيا الجديدة لها. وكان التاريخ السابق لهذه المجتمعات غير مألوف لها كما أن نتائج اندماجها بصفاتها أطرافا في المنظومة الرأسمالية لم تدرك بشكل صحيح للأسباب التي سبقت الإشارة إليها. فالفكر الاشتراكي ظل أوروبى التمركز. لقد تقولبت التشكيلات الاجتماعية في الأطراف حتى صارت متباينة بحسب اختلاف الموروث من ماهيتها من جانب ووظائفها في الرأسمالية الجديدة من الجانب الآخر. فاحتل عامل القومية والإثنية مواقع تختلف من تشكيلة إلى أخرى

تجارى كثيفة فى حالات أخرى (مثل
العاب: العربى- التركى- الإيرانى
الإسلامى).

٢- تواجد- فى هذه الظروف- ظاهرة
القومية السابقة على الرأسمالية فى
فرضية مركزية سلطوية متينة ترافقها
إعادة توزيع على صعيد الدولة المعنية
بشكل منظم وحاسم، (وهى حالة مصر
والصين والعالم الإسلامى فى بعض
مراحل تاريخه)، أو غياب تبلور ظاهرة
القومية فى فرضية تفتت النظم
السياسية وتخلف اليات مركزية
الفائض (حالة أفريقيا جنوب الصحراء).

٣- أهمية البعد الثقافى الذى حدد
سمات موحدة على صعيد المناطق
الثقافية- الدينية الكبرى التى
تقاسمت الحضارات بينها واستمرار
عمل هذا العامل فى مجال أيديولوجيا
الأطراف التى لم تمر بتجربة القطيعة
على نمط ما حدث فى أوروبا بدءاً من
عصر النهضة ونشر فلسفة الأنوار.

كانت إذن معضلة التركيب الناشئة
عن تفاعل هذه العوامل المتباينة تفوق
فعلا قدرات أدوات التحليل التى تم
صنعها على أساس التجربة الأوروبية
دون غيرها.

فالأهمية الثانية- أول تعبير للفكر
الاشتراكى على صعيد الغرب المتقدم
بجمعه- اكتفت فى هذا المجال بما ورثه
الفكر الأوروبى الديمقراطى عن فلسفة

بحسب هذه الظروف، مواقع
تختلف أيضاً عما كان عليه فى
الانماط المركزية الرأسمالية.

قاد التمرکز الأوروبى فى الفكر إلى
إسقاط تعسفى للتجربة الأوروبية على
المجتمعات الأخرى هكذا طرحت أطروحة
سيادة النظام «الإقطاعى» على صعيد
تاريخ. جميع شعوب الكون ووضف هذا
الاقطاع وصفاً متماثلاً بما استدرج من
تجربة أوروبا. هكذا اعتُبر أن تفتت
السلطة وغياب مركزه الفائض- وهما
صفتان للاقطاعية الأوروبية- تمثلان
سمات عامة تنطبق على جميع
المجتمعات السابقة على الرأسمالية،
وبالتالى- كما أن ظاهرة القومية قد
ظهرت فى التاريخ الأوروبى بموازاة
تكوين السوق المندمجة وإقامة السلطة
المركزية لتديرها- فإنه اعتُبر أيضاً أن
القومية فى الأطراف لابد أن تكون هى
الأخرى ظاهرة حديثة انتجتها
الرأسمالية.

على خلاف هذه النظرة لقد أوضحت
فى أماكن أخرى أهمية العوامل الآتية:
١- تعدد أشكال النمط الضراحي
السائد على صعيد الإنسانية يكلتها
قبل الرأسمالية، وتواجد أشكال
«مكتملة» تنقسم بمركزية السلطة فى
بعض الحالات (مصر والصين مثلاً) أو
ربط الأقاليم المكونة للمجتمع المعنى
رابطة متينة بواسطة علاقات تبادل

الأنوار، دون إضافة إليها تذكر وبالتالي شارك الفكر الاشتراكي أو هام الأيديولوجيا البورجوازية، أو هام مفادها أن التوسع الرأسمالي العالمي لابد أن يلغى تدريجيا الخصوصيات الموروثة من تباين الماضي. وعلى هذا الأساس منحت مشروعية تاريخية للاستعمار صاحب دور تقدمي موضوعيا. فكان الفكر الاشتراكي السائد قد تجاهل ما يبدو لي السمة الأساسية في التوسع الرأسمالي ألا وهي طابعه المبتور والاستقطابي المحيط له، كما سبق أن رأينا.

أما الأمية الثالثة- التي تكونت في أعقاب الثورة الروسية- فقد حاولت فعلا أن تصحح نظرتها لدور الرأسمالية التاريخي وتحديد حدود هذا الدور، إذ وضعت النضال ضد الاستعمار في قلب استراتيجيتها فهي تمثل إذن نقطة انطلاق الانعتاق من انحراف الفكر الأوروبي المتمركز. وينبغي أن لا ننسى ذلك عندما نتناول موضوع تقييم تاريخ الأمية الثالثة وكشف أخطائها وبيان حدودها التاريخية. فمهما كانت أخطاؤها إلا أنها زرعت البذور فئاتحت تبلور استراتيجيات تحرير فعالة.

كانت حركات التحرر الوطني في الأطراف مضطرة إلي أن تأخذ في الاعتبار أهمية فعل عوامل اجتماعية غير التضاد الطبقي الأساسي الذي يميز

الرأسمالية، أي الصراع بين البورجوازية والبروليتاريا. ومهما كانت أخطاؤها في إدراك مختلف أبعاد الواقع الخاص بها، إلا أنها لم تستطع أيضا أن تكتفى بخطاب «قومي» شمولي مفاده أن العالم يتحصر في «قوميات» استعمارية وقوميات خاضعة لتسلط الأولى، بالرغم من أن مثل هذا الخطاب المبسط قد وظف فعلا من قبل بعض عناصر الحركة.

في مجال المسألة القومية اتخذت حركات التحرر الوطني موقفا مبدئيا مفاده الدعوة إلى «وحدة الشعب» في إطار الحدود السياسية. للقطره الذي تعمل فيه، يامتبار أن هذه الوحدة تمثل ركنا أساسيا ضروريا للتحرر. لا شك في سلامة هذا المبدأ وفعاليته. كذلك لاخلاف حول دعوة إقامة- أو إعادة إقامة- دولة مستقلة- كبيرة أو صغيرة- قديمة الأصول أو مستحدثة- وتجاوز أفاق الاثنيات والمال والفروق اللغوية وجميع أسباب التنوع، نظرا لأن استراتيجية الاستعمار هي بالتحديد توظيف هذا التنوع من أجل تقسيم جبهة التحرير.

على أن المفاهيم التي عباتها حركات التحرير من أجل إضفاء مشروعية على

الحضارة (أو الاثنية) الولوف أو المندنجو من الجانب الآخر، دون أن يكون ذلك مصدر قلق وتناقض مدمر.

كانت الأيديولوجيات اليمينية في حركات التحرير تميل تلقائياً إلى التحمس بالنظريات الضبابية حول القومية، تلك النظريات التي انتشرت في بلدان أوروبا خارج منطقة نفوذ فلسفة الأتوار.

سأضرب مثلاً صارخاً في رأيي هو مثل «القوميون العرب». هل يقف القوميون العرب على يسار أو يمين الحركة؟ ثمة التباس بارز في هذا الشأن. فهم واقفون على يسار الحركة بلا شك إذا أخذنا بالمعيار السياسي. فالبرجوازيات المحلية «الليبرالية» التي تكونت في الأطر القطرية لم تتطلع إلى الوحدة العربية كعنصر ضروري من أجل إنجاز تحرير شامل وحقيقي. وإذا كانت هذه البرجوازيات قد انخرطت في إطار التوسع الرأسمالي العالمي الذي يسيطر الاستعمار عليه، فرفضت بوضع كوميونادوري في هذا الإطار. وظهر القوميون كحركة رفض هذا التسليم ورفض مشروع الوحدة على صعيد «الوطن العربي» وهي دعوة تقدمية بمعنى أنها على قدر تحد العولمة. لذلك اعتبر أن القوميين وقفوا سياسياً على يسار الحركة. ولكن إذا نظرنا إلى المفهوم الذي قدموه من أجل إضفاء

الوحدة المطلوبة قد اختلفت بحسب الظروف الملموسة والمصالح، فاليمين المحافظ ركز على «الوطن» و«حديثه» المزعومة أو الحقيقية وأهمل - بل أنكر أحياناً - التنوع الإثني واللغوي والديني في تشكيلة الوطن هذا.

كذلك فإن القوى السلافية - التي ظلت دائماً موجودة في قلب جميع مجتمعات الأطراف - قد اعتمدت على عناصر ثقافية أو شب ثقافية ودينية، صحيحة كانت أم وهمية وضبابية، لتدعو إلى إحياء القواعد التي تستدرج مشروعيتها منها، مثل الجماعة الإسلامية أو الهندوكية على سبيل المثال. ربما أن عدداً من هذه الأوطان قد تكونت في إطار حدود سياسية مصطنعة فرضها الاستعمار، فإن «القومية» الجديدة المزعومة لم تكن متجانسة تجانساً إثنياً أو لغوياً إلا نادراً فالقومية الجديدة ظلت تكتل شعوب وأقسام شعوب مختلفة الأصول التاريخية. لا أرى مانعاً في الدعوة إلى إقامة دولة موحدة بالرغم من هذه الفروقات. على شرط أن تكون الدعوة صادقة فتعترف بالتنوع ولا تنكره، في هذا الإطار الأيديولوجي يمكن تصور تواجد مواز لمستويات مختلفة لشعور الانتماء. على سبيل المثال يمكن تصور تواجد الشعور بالانتماء إلى «الوطن السينغالي» من جانب وبالانتماء إلى

العروبة صفة «طبيعية» لاي هذا المنهج منطقيا أيضا إلى اعتبار عناصر أخرى تدعم الوحدة المطلوبة من مكونات «العروبة». هكذا انزلق الخطاب القومي في اتجاه الخطاب الإسلاموي القائل «أن الإسلام عنصر لايمكن أن يفصل عن العروبة» أتصور أن الخطاب الإسلاموي في إيران أو تركيا أو باكستان مضطر إلى أن يستخدم تعبيرات أخرى.

ليس الشعب العربي هو المأرب الوحيد لخطابات قومية ضبابية فهو شأن العديد من شعوب العالم الثالث، لسبب مشترك ألا وهو غياب تأثير فلسفة الأنوار في جوهر تكوينها الفكري، فخطاب «الزنجية» في أفريقيا لا يختلف في المنهج عن خطاب «العروبة الطبيعية» .

على أن خطاب القومية في حركات التحرير لم ينحصر على المفهوم الضبابي المذكور هنا. فيسار الحركة. ولاسيما الأجنحة التي تأثرت بالشبهوية، استلهم بمبادئه فلسفة الأنوار، ضمنا على الأقل فاشاد هذا اليسار بروح الديمقراطية في تناول مشاكل الفروقات الإثنية واللغوية والدينية. وطرح مفهوم وطنية يتخطى الاختلافات ويجمع الشعب في جبهة موحدة بالرغم من هذه

مشروعية على الوحدة العربية لاتضع ضبابية خطابهم. فبدلا من اعتبار مشروع الوحدة على أنه مشروع مستقبلي تفرضه تحديات العصر، نظر القوميون إلى العروبة» على أنها تكاد تكون ظاهرة «طبيعية» فالعروبة تسيل في العروق كالدّم! هذا المفهوم البيولوجي للعروبة متماثل تماما للمفهوم الألماني العرقي «للحرمة» فهو مفهوم يميني لا يمت بصلة إلى المفهوم الديمقراطي للأمة كناتج إرادة مشتركة رشيدة وحرّة (وللنقد الاجتماعي) أركز هنا على هذا العنصر الإرادي، دون إنكار أن مشروع وحدة الوطن العربي يستطيع أن يوظف لصالحه عناصر موجودة فعلا في المجتمع وموروثة. من الماضي. أقصد بذلك أن تواجد هذه العناصر لاينتج الوحدة في غياب إرادة قائمة على مقتضيات العصر. لاشك أن المضمون الرجعي لطابع مفهوم القومية المعنى هنا قد أدى إلى نتائج سلبية في الممارسة. فبدلا من اعتبار ضرورة انجاز الوحدة من خلال نضال ديمقراطي- وهو شرط اقتناع الشعب بإيجابية المشروع- شجعت ضبابية مفهوم العروبة وهم-احتمال انجاز الوحدة بالقوة وإعطاء مشروعية لاستخدام العنف. ذلك لأن العنف هنا- في هذا المنظور للعروبة- لايعود كونه مجرد تجل عن «إرادة كامنة» فإذا اعتبرت

الفروقات.

لم يكن شعار الوحدة التي تتخطى الذاتيات الخاصة مجرد شعار خطابي خاو من مضمون، بل صار في كثير من الحالات ممارسة تقدمية فعلية لدرجة أن في هذه الحالات العديدة أصبحت الطبقة الحاكمة نفسها متعددة الإثنية، تجمع في صفوفها عناصر من أصول متباينة دون حُجل وتردد. هذا كان الوضع السائد في الهند وفي أفريقيا بشكل عام ثم دخلت نظم العالم الثالث في مرحلة أزمة عميقة ذات الأبعاد المتنوعة خلال عقدي السبعينات والثمانينات.. وقد رافقت هذه الأزمة انهيارات في المجال الفكري وفي الممارسات السياسية. وتراجع مفهوم الوطنية المتعدية للفروقات.

يرجع انهيار مفهوم الوطنية التقدمية إلى تآكل المشروع البورجوازي الوطني نفسه، هذا المشروع الذي ساد خلال المرحلة التي اسميتها مرحلة «باوندنج» (نسبة إلى المؤتمر الذي انعقد في هذه المدينة الأندونيسية عام ١٩٥٥، وانطلقت منه حركة عدم الانحياز). ومع انهيار هذا المشروع أخذت الإثنية الضيقة تحل محل الوطنية المنفتحة كراية لتجمع الجماهير لماذا؟ لى أطروحة في هذا الصدد مفادها أن الأزمة حذفت عن الوجود الفاضل الذي اعتمدت نظم الحكم عليه في تمويل النمو وما ترتب

عليه من توسيع متواصل للقاعدة الشعبية التي ترقى من صفوفها عناصر صاعدة انضمت في الطبقة الحاكمة. وكانت مشروعية النظم منوطة باستمرار هذا النمو. فالأزمة ضربت إذن مشروعية المشروع البورجوازي الوطني لعهد باوندج ضربة فجائية قاتلة، الأمر الذي أدى بدوره إلى تفكك الطبقة الحاكمة وإنهاء وحدتها، فانهيار الحزب «الواحد» في كثير من الحالات يمثل تجليا لهذا التفكك. انقسمت إذن الطبقات الحاكمة إلى اشتات مشتتة وبحث كل فريق عن مصدر يوظفه من أجل تجديد مشروعيته. فالإثنية أو الشوفينية الضيقة أو الاستغلال السياسي للدين تمثل تلك الأدوات السهلة المألوفة والتي يمكن تعبئتها فوراً، والأمثلة عديدة عن هذه الردة بأشكالها سواء أكان ذلك في العالم الثالث (في الهند وأفريقيا والعالم العربي والإسلامي) أم في شرق أوروبا.

أطروحتي في هذا المجال هي إذن أن إنعاش هذه «الذاتيات» ليس ناتجاً «طبيعياً» يفرض نفسه قهراً بل هو ناتج استراتيجيات عبايتها بتعمد الطبقات الحاكمة المنعصرة بسبب الأزمة. فليس من الحقيقي أن هذه الذاتيات تكون الجانب الجوهرى في واقع المجتمعات، وأن الممارسات السلطوية خلال مرحلة مد الحركة

المبتورة التي أنشأتها الرأسمالية وماهى وسائل دفع التقدم إلى الأمام حتى تكتمل فعلا العالمية. أن مواجهة هذا التحدى تمس بالضرورة مسألة القومية، فهى أحد الأماكن الهامة الذي ينعكس فيه التناقض بين العموم والخصوصى فينبغى إذن تطوير مفهوم القومية فى اتجاه ديمقراطى وإنسانى من أجل إنجاز التوفيق المناسب بين العام والخاص. وقد أنشأت فلسفة الأنوار التفكير والعمل فى هذا الاتجاه ثم دفعت الاشتراكية الحركة دفعا ملحوظا إلى الأمام. والآن علينا أن نواصل المسيرة فنحقق تقدما إضافيا لكى تتكيف إجاباتنا مع مقتضيات العصر.

على أن الأزمة العميقة الى تمر الشعوب من عبرها في أحقاب انهيار النظام القديم ينتج فورا العيرة السلبية ولاينتج تلقائيا رد فعل إيجابيا، الأمر الذى يفسر بدوره إحياء مفاهيم ضبابية حول «الذاتية» (ومنها القومية- الإثنية البيولوجية) والتفوق الوهمى فى أطر «جماعات» عاجزة أن تواجه التحدى الحقيقى بفعلية، فينبغى أن لا نخفى مشروعية على هذه التراجعات،

السلطوية خلال مرحلة مد الحركة الوطنية كانت قد حاولت أن تخنقها، فانفجرت من تلقاء نفسها عندما تراخى القمع.

هذه الصورة للعلاقة بين العام (الوطنى) والخاص (تلك الذاتيات) هى فى رأى صورة مبسطة ، بل كاذبة إلى حد كبير فى حالات عديدة «فالذاتيات» الخاصة هى الأخرى ظواهر اجتماعية قابلة للتطور والتكيف وبالتالي كان ثمة احتمال وارد أن تنخرط فى إطار مشروع ذي طابع عمومى أوسع، لو كانت الظروف قد سمحت بتواصل الحركة وتقدمها.

٧

خلاصة استنتاجاتى في موضوع القومية تعود مرة أخرى إلى مشكلة العولة الرأسمالية.

لقد تآكل بالتدريج النظام العالمى الذى ساد بعد الحرب العالمية الثانية حتى انهيار تماما، نتيجة فعل العولة التى استمرت في التعمق خلال المرحلة. على أن هذا الانهيار لم يهيم من نفسه شروط تجاوز التناقض الأساسى للرأسمالية ، فيظل الاستقطاب حايثا لها، وبالتالي فإن التحدى الحقيقى الذى تتصدى الإنسانية له هو: كيف القضاء على الآثار المدمرة لهذا الاستقطاب؟. أو بمعنى آخر كيف يمكن تخطى الأفاق المحدودة للعالمية

تحديد المراحل الاستراتيجية للحركة
أمر يستحق أن يكون محور النقاش
ويبدو لى فى هذا المضمار أن تصدى
العولة الجديدة يفرض الآن تخطى آفاق
الدولة الوطنية والتطلع إلى بناء
تكتلات إقليمية واسعة، الأمر الذى
يفرض بدوره تحديد تصوراتنا للوسائل
التي من شأنها أن تنجز التوفيق بين
الخاص (الوطنى) القديم الذى يظل حياً،
والعام الناشئ (الاقليمى والعالمى).

على عكس ذلك من واجبنا تطوير
إجابات أكثر إنسانية متعددة
على مبادئ العمومية وبالتالي
أيضاً أكثر فعالية فى نهاية
المطاف. فزلى جانب الاعتراف
بالحق فى الاختلاف لابد من
تشجيع الاعتراف بالحق الموازى
فى التماثل.

ستظل المسيرة طويلة حتى تحقق
الأهداف المرسومة هنا. وبالتالي فإن

نداء من المثقفين فى مصر الى الضمير الإنسانى

يعلن المثقفون فى مصر موقفهم المبدئى مع أشقائهم وزملائهم من
المثقفين والمبدعين العراقيين الذين يتساقطون كل يوم بسبب
الحصار الاقتصادى ومنع الدواء والغذاء عنهم وعن شعبهم أطفالاً
ونساءً وشيوخاً، ويعلنون تضامنهم مع الشاعرة الكبيرة نازك
الملائكة الرائدة التى اسهمت فى المسيرة الإبداعية للشعر العربى
والتي تعاني الآن من مرض عضال ومن نقص الأدوية فى العراق،
ويطالب المثقفون فى مصر جميع المؤسسات الشعبية والإقليمية
والعالمية بالوقوف ضد الحصار الإنسانى وذلك بالعمل المباشر
الدووب لإطلاق أرصدة الشعب العراقى المجمدة فى بنوك العالم
 وإرسال المعونات الإنسانية الفورية من أدوية وأغذية ومستلزمات
طبية عن طريق الهلال الأحمر والصليب الأحمر والمنظمات
الإنسانية.

وقع على هذا البيان مئات المثقفين المصريين

الملف

لطيفة الزيات : من الضرورة إلى الحرية

شهادة : لطيفة الزيات/«أوراق شخصية» نموذجاً للمصيرورة الذاتية : فريال غزول/ رؤى على السلم الموسيقي: فيوزية مهران/«بيع وشراء» بين الكشف والتنبيؤ: فريدة النقاش/«الباب المفتوح» وأشواق الحرية : كمال رمزي/ حوار شامل مع لطيفة الزيات : أمينة رشيد، رضوى عاشور، سيد البحراوي، اعتدال عثمان، فريدة النقاش، إعداد: مجدى حسنين/سيرة علمية موجزة.

شهادة

حول كتاب:

حملة تفتيش

د. لطيفة الزيات

إدارة السجن، ومستوى معنوى يشير إلى غوص الراوية فى أعماق ماضيها واستدعاء فترات متباينة من فترات عمرها بدت عند بداية الحدث جزرا منعزلة بعضها عن البعض ومتضاربة بعضها والبعض ، والحدث الخارجى أى حملة التفتيش المادية هو بالطبع الذى يستدعى الحدث الداخلى، والتفاعل فيما بينهما تفاعل دائب.

ومن خلال التفاعل بين المستويين المادى والمعنوى لحملة التفتيش المزدوجة

لكتاب حملة تفتيش، أوراق شخصية حكاية أود أن أرويها. فى فترة احتجازى بسجن القناطر ١٩٨١، وإثر حملة تفتيش فى العنبر الذى أقيم فيه ، كتبت قصة قصيرة بعنوان حملة تفتيش ، وهى القصة التى ترد فى نهاية الكتاب ، وكخاتمة له، ويستمد منها الكتاب، عنوانه الرئيسى.

وفى هذه القصة تجرى عملية التفتيش على مستويين ، مستوى مادى يشير إلى حملة تفتيش وأقعية تجريها

ويلاقي في النهاية الحل، وأوراق تنتظم بعد حالة من عدم الانتظام ، والأوراق تكتسب في القصة صفة الرمزية لا كمجرد أوراق شخصية بل كمرآة من العمر تتلاقى وتندرج أخيرا في كل مفهوم ، وتشكل قصة حملة تفتيش أهمية خاصة بالنسبة لى من حيث تمسك بصراع رئيسى فى حياته ، وتسجل انفراج هذا الصراع انفراجا يدعو الى التصالح مع الذات.

وبعد خروجى من السجن قرأت هذه القصة على كل من الدكتورة رضوى عاشور وأمينة رشيد، وكان رد الفعل مشجعا، وأضاف رضوى قائلة : إما أن تستكمل القصة وإما أن تنشرها على ما هى عليه ، ولم يمر على قول رضوى العابر مروا عابرا من حيث مس شعورا كنت اشعره فعلا. وتركت القصة لسنوات دون أن انشرها بعد ان استقر فى اعتقادى تدريجيا انها تطالب بالاستكمال من حيث هى أقرب ما تكون إلى نهاية عمل دون الخلفية والتبرير الذى يجعل هذه الاشارات اشارات دالة ، والقصة تنطوى على صراع عمري الرئيسى الذى تندرج فى إطاره الاحداث الرئيسية فى حياته سواء الخاص منها أو العام ، كما تنطوى القصة على حل لهذا الصراع الرئيسى اقتضائى على مستوى الحياة قدرة هائلة على مواجهة الذات بكل سلبياتها ونواقصها، وقدرة هائلة على التجاوز والاستمرار من خلال هذه المواجهة.

البعد، تتصالح فترات العمر التى تبدو فى البداية متضاربة ومتناقضة، وتنتظم وهى تندرج فى كل مقبول ومفهوم يجعل الراوية تشعر بعد نهاية الحدث بنوع من التحقق والتكامل. وتختتم الراوية قصة حملة تفتيش قائلة: استطيع الآن ان انظم أوراقى التى رقدت مخلوطة فى مخابئها السرية. وتكون أوراق العمر قد انتظمت فعلا. والخاتمة بالطبع تستمد أهميتها فى القصة القصيرة من حيث إنها تلقى الضوء على الحدث القصصى مكتملا الخارجى منه والداخلى على السواء، واستخدام الفعل الماضى فى كلمة رقدت يشير إلى متغيرات حدث ما بين البداية والنهاية متغيرات أدت الى انتظام أوراق العمر بعد انقسام فى بداية قصة حملة تفتيش تشير. الراوية إلى عجزها عن تنظيم أوراقها التى ترقد مخلوطة فى مخابئها السرية، ولكن شيئا ما فى التجربة النفسية التى تمر بها الراوية أثناء حملة التفتيش المادية قد أحدث تغيرا أكسب الراوية القدرة التى انعدمت فى بداية الحدث القصصى على تنظيم أوراقها التى تخرج إبان الحدث من إطار السرية إلى إطار العلنية ولا تبقى كما كانت مخلوطة فى مخابئها السرية ، بل تندرج كما لم تندرج من قبل فى كل مفهوم ومقبول.

ونحن نجد أنفسنا فى هذه القصة إزاء صراع على أكثر من مستوى يتأزم

وتفاعلهما معا، ونمط التسلسل من الحدث الخارجى الى الحدث الداخلى، من الظاهر الى الباطن فى حملة تفتيش دائية ومضنية للذات بغية تجاوز قصورات هذه الذات والتصالع مع حقيقتها. ورغم تنوع هذه الاوراق الشخصية واختلاف المناسبات التى كتبت فيها والاهداف التى استهدفتها لاحظت ثانيا انها تندرج فى معظمها بطريق مباشر أو غير مباشر فى إطار صراع رئيسى فى حياتى كنت واعية به وأنا أكتبها ، وأن هذا الصراع الرئيسى هو ذات الصراع الذى يلقي الحل فى قصة حملة تفتيش ، ويتراوح هذا الصراع بين الاقدام على الحياة والعكوف عنها ، بين الانبساط الى الخارج واحتضان الحياة وبين الانطواء والتمحور على الذات بين الإقبال والإحجام ، بين الاختيارات الشخصية الحرة، واللوازم بالتراؤم مع الآخرين.

وانفجر الوضع مع خروجى بهذه الملاحظات، كانت شروط الرواية تتوافر بلا وعى فى بعض الاوراق من وحدة فنية للحدث الى صراع رئيسى يتأزم وينطوى على الانفراج . ولم يتبقى سوى اكتمال خط التطور الرئيسى بإضافة الجديد الذى لم يدرج من قبل ، واعادة ترتيب الاوراق فى شكل فنى دال يقول أكثر مما تقوله جماع تفصيلاته ، واستكمال عملية الكتابة والتعديل هنا وهناك ، ونقل ما هو على مستوى اللاوعى بالشكل الفنى الكامن الى

وفى حديث لاحق مع امينة رشيد قلت انى كتبت عدة كتابات ذاتية فى أكثر من مناسبة وفى أكثر من اتجاه على فترات زمنية متباعدة ، واقترحتم امينة المزج بين هذه الكتابات الذاتية ، وبدا لى اقتراح امينة رائعا ومثيرا ، وإن كان صعبا إن لم يكن مستحيل التنفيذ . ولكن الاقتراح بقى راسخا فى أعماقى ، معلقا على إمكانية توافر وحدة فى المادة المكتوبة فى أوراقى الشخصية وإمكانية إندراجها فى شكل فنى يقول أكثر مما تقوله جماع الاحداث والكلمات ، إذ أن حسى بالشكل الفنى للكتابة حس يبلغ درجة الهوس ، هذا رغم إدراكى ان نشر مادة ذاتية ما لا يتطلب وحدة فى هذه المادة ولا مسرحة الحدث ، رغم ادراكى انى استطيع ان اردت ان انشر اوراقى الخاصة على ما هى عليه بترتيب زمانى . وكان هذا اقتناعا عقليا غير ان ميلى الفنى كان يعمل فى اتجاه مغاير ، اتجاه يسعى الى تحقيق شروط الرواية فى عمل ذاتى . حدث موحد ذو دلالة ، ينطوى على صراع رئيسى يتأزم وينفجر أخيرا كما انفجر فى قصة حملة تفتيش.

ولاحظت وأنا اعاود قراءة بعض اوراقى الشخصية ان عملية الكتابة فيها تنطوى على وحدة فنية تتجاوز بكثير وحدة الشخصية، وأنها فى معظمها تنطوى على نفس النمط الاسلوبى الذى تنطوى عليه قصة حملة تفتيش ، أى نمط ربط الخاص بالعام

مستوى الوعي ، وكان. .. ومن حفاظ على نسب الأشياء ومن أراد

وقد ألزمت نفسها والتزمت بشكل اقرب ما يكون الى شكل الرواية وبصراع رئيسي ينفرج بعد سلسلة من التعقيدات وبالعوامل المبررة والحركة لهذا الصراع فى أوضاع العمر المختلفة على السواء ومنها وضع النشأة ، وشكل هذا الالتزام عنصر الاختيار فيما ضمننت وفيها لم أضمن ، واستبعدت من الكتاب كل ما ليس له علاقة بمفردات هذا الصراع ومبرراته ، ويقدر ما اندرج فى هذا الصراع وأدى الى تأزمه أو انفراجه ويصنع هذا على فترة النشأة بمثل ما يصح على بقية فترات العمر. وحررتى هذا الالتزام بالشكل الروائى من الكثير من متطلبات السيرة الذاتية التقليدية من موضوعية

ومن حفاظ على نسب الأشياء ومن أراد للثقافة والجليل ، ومن رسم للشخصيات رسما موضوعيا فى استقلال عن الرؤية الذاتية للرواية ، ومن مساحة بوح تتسع لاختلاف التفاصيل التى قد تهم القارئ وقد لا تهمة.

ومع الشكل الروائى تمتعت بحرية أن أضمن وألا أضمن ، ولم أكن فى موضع الرصد لتفاصيل حياتى، بل فى موضع اختيار ، لما هو دال فى الإطار العام ومحمل بالمعنى، ولم أكن فى موضع تغطية لأحداث حياتى ، بل فى موضع بلورة رؤيتى للمسار العام لهذه الحياة ، ولم أكن فى موضع تسجيل ، بل فى موضع البحث عن أرضية مشتركة مع القارئ وفى موضع التقنى بالمعاناة الإنسانية والمشاركة والتجاوز الإنسانى المشترك.

كلمة القتها لطيفة الزيات فى جمعية الأدب المقارن ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة.

«أوراق شخصية» نموذجاً للصيرورة الذاتية

د. فريال جبورى غزول

مختلف عما جاء قبله. وفي أوراق شخصية نجد شذرات من مسيرتها الذاتية، ومن تقلبات الأناني صياغة تختلف عن السيرة المعتادة لكونها لا تقدم خطط طور حياتها مستقيماً يبدأ بالطفولة ثم يتقدم إلى فترة الشباب لينتهي بمرحلة النضوج وما بعدها. إن المراحل في هذا العمل تتداخل وتشابك تتقدم وتراجع، تستدير وتتقاطع لتشكل حبكة حياتية تؤكد على الصيرورة، أي على التحولات والنقلات من حال إلى حال أكثر من التزامها بتلاحق زمني ونمو مطرد، ولهذا أنزع

إن المدهش في أعمال لطيفة الزيات الإبداعية هو أنها لا تكرر نسقها الإبداعي فلكل عمل خصوصيته ومعماريته، فبينما نجد رواية الباب المفتوح، تتميز بمعمارية الكاتدرائية في جلالها، نجد في مجموعة الشيخوخة معمارية المتاهة في تداخلها (١). أما حملة تفتيش أوراق شخصية فتتخذ من الأرضيف بنيتها ومعماريته التراكمية (٢)، فلطيفة الزيات لا تقوم - كما جاء في مقولة بيكيت من الأدباء - باستخدام قماش واحد يعاد تفصيله في مقاسات مختلفة، فكل عمل من أعمالها نسيج

في مطلع عملها:

«في الغرفة المجاورة يحتضر أخى عبد الفتاح ، لا يعرف انه يحتضر . ولا احدٌ سواي في البيت يعرف . منحه الطبيب فصحة من العمر من ثلاثة الى ستة أشهر ، ما بين فترات التمريض ، وصناعة البسمات والدعابات ، وتزوير الروايات حتى لا يعرف أخى بطبيعة مرضه ، وبحقيقة انه يحتضر ، اجلس لأكتب ، أدفع الموت عنى فيما يبدو انه سيرة ذاتية لا يكتب لها الاكتمال . يموت أخى في مايو ١٩٧٣ ، وتشوق مع موته سيرتى الذاتية ، وفيما يلي ما كتبت في هذه الفترة» (أوراق، ص٦).

تصبح الكتابة عن الحياة هي في ذاتها فعل مقاومة للموت ومسامة مع الديمومة ، وبقدر ما كان تمريرها لأخيها المحتضر يفرض عليها إخفاء الحقيقة ، بقدر ما كانت كتابتها بوحاً وإفشاء بالحقيقة.

١ معمارية السيرة

تكتب لطيفة الزيات سيرتها بشكل دفقات أو شذرات من هنا وهناك . ومن الجدير بالذكر أنها لا تبدأ أبداً أحداث مباشرة وإنما يعاود لاتها السابقة في كتابة سيرتها أو تفريفها في رواية أو

إلى تسميتها بالصيرورة الذاتية ، لما في المصطلح من جدلية ثابوية (٧).

وقد أتى هذا المنحى الجديد ، بالإضافة إلى منطلقات لطيفة الزيات غير التقليدية إلى فشل بعض القراء والمعلقين في الإمساك بخيوط هذا العمل الفذ ، متسائلين لماذا ابتسرت الكاتبة من هذا الجانب أو ذلك من سيرتها ، غير مدركين أنها تقدم عملاً يضيف نموذجاً جديداً في تقنيات كتابة السيرة الذاتية . والأولى بالنقد أن يقيم هذا العمل لا أن يحاول حشره في خانات جاهزة واختزاله إلى وثيقة اعتراف أو مصدر إعلام (٨) . إن التغير سمة السير إلا أن خصوصية التحولات في أوراق شخصية هي تشكلها بين قطبي الموت والحياة ، العدم والوجود ، التقوقع والتحقيق ، الانكماش والانطلاق ، ولهذا فهي تندرج تحت السير الذاتية ذات البعد الفلسفي والتأملي (٩) وتستحق صيغة الصيرورة بكل تداعياتها الوجودية .

إن مسألة مراعاة العدم والوجود ودور السرد في مقاومة الموت يطالعا منذ الفقرة الأولى في العمل ، مستدعيين بالضرورة تلك المرأة الأسطورية شهرزاد التي أنتزعت الحياة من يرائين الموت عبر السرد . تقول لطيفة الزيات

تجسماً لأخاطر وملحوظات فهو لا يشكل وحده عضوية، بل تركيبيية، وهو لا يعتمد على الهندسة بقدر ما يعتمد على الرهافة، فالشخصية الرئيسية في العمل - على الرغم من كونها واحدة - تقدم بصور مختلفة وضمائر مختلفة فهي أحياناً تواجهنا في ضمير الأنا أو ضمير الهم، وهي أحياناً الصبية وأحياناً المرأة بما يشكل صوراً مختلفة في أرشيف خاص. وكما ننظر إلى اليوم صورنا فنجد كل هذا التباين في ملامحنا كذلك تفعل لطيفة الزيات وبكل جرأة عند الكشف عن تباين هوياتها:

«كانت المرأة في بداية زيجتها الثانية مختلفة عنها في نهايتها، وكانت في المرحلتين مختلفتين عن المرأة التي سقلت سجن المضرة ١٩٤٩، وعن الفتاة التي نخلت جامحة فراذ الأول على استحياء في أكتوبر ١٩٤٢. ولابد أن خطأ ما جمع هذه الأوجه المتعددة للمرأة الواحدة التي هي أنا، خطأ هم هذا الشتات إلى لحظة سجن القناطر ١٩٨١ في سن الثامنة والخمسين» (أوراق، ص ١٢٧)

ويتبع هذا التباين في الهويات اختلاف في أساليب السرد الموظفة في العمل، فعندما كانت لطيفة طفلة في الثلاثينات كانت جدتها تحكي لها عن

قصة، ولهذا نجد في عملها مجموعة من محاولات الكتابة: مسيرة الذات التي بدأتها عند تمرير أخيهما في مارس ١٩٧٢، مشروع رواية، كتاب بعنوان في سجن النساء، رواية غير مكتملة بعنوان معدل إلى الرحلة، وكتابات كتبت في سجن القناطر، ولو جمعنا زمن الكتابة لوجدنا أنه يغطي ما يقارب الثلاثين سنة (منذ تجربة السجن الأولى إلى تجربة السجن الأخيرة)، ولكنها كلها كتابات لم تر النور. قامت لطيفة الزيات باستخدام هذه الكتابات على ما فيها من اختلافات بينة لأنها تمثل مراحل مختلفة من حياتها، وبالتالي من أسلوبها، فهي إذن سيرة تعتمد على سير مجهضة وغير مكتملة، تقوم صاحبها بترتيبها ترتيباً يعتمد المجاورة التي تعرض القارئ على ملاحظة المفارقة والمقابلة بين هذه السير غير المكتملة، تماماً كما يراجع الباحث مسوداته وملاحظات ومذكراته في أرشيفه الخاص، إن حضور هذه النصوص بخامساتها المختلفة يقوم بالإفشاء لا بمراحل الحياة فحسب بل بمراحل الكتابة ذاتها، فهي مسيرة حياة ومسيرة كتابة في آن واحد، فلطيفة الزيات تكتب تاريخها كما تكتب تاريخ كتاباتها في هذا العمل. ومن طبيعة الأرشيف أن يكون

انسى يا صديقتى يوم حشرولى فى
السجن فى ظل الإرهاب والبسوى
ثوباً من خطورة ، غريباً على ،
وحريراً حولى غيوماً من غموض
وابهام . وتسجروا حولى القصص
وقالوا لك : إحدري منها ، إنها تنفجر
كالديناميت ، وتلتهب كالنار ،
وتتسرب من قبضة اليد
كالماء» (ص ٨٥).

وفى المقابل نجى من مطاع
الثعالب نيات اسلوباً سردياً مختلفاً يكاد
يكون حياً في نبرته ووثاقياً في
تقريريته ، حيث نجد لطيفة الزيات
تكتب عن علاقة السجينة بالسجان
مستخدمة ضمير الغائب لا المخاطب :

«يقف المأمور بصحبة ضابطة
وسجانة فى حوش العنبر منتظراً ،
يمهل «الإسلاميات» فى العنبر قرصة
ارتداء الحجاب ، تفتح الضابطة القفائب ،
تدس يدها فى الملابس فى تهذيب رجال
الجمارك فى تفتيش لا يسفر مادة من
شئ ، وقد استوعبنا ، خلال شهرين
ونصف ، جدلية الصراع بين السجان
والمسجون» (ص ١٥٩-١٦٠).

إن لغة لطيفة الزيات معبرة فى هذه
النماذج الثلاثة ولكنها تختلف فى
تناولها للموضوع بين استخدام المأثور
الشعبي فى القوالب المسكوكة فى

والدها عندما كان ولداً وهى تستعير
أسلوب القص الشعبي وتحاكي لغة
جدتها عندما تقدم الوالد فى سيرتها :

«والرجال يعاملون الولد كما لو كان
رجلاً ، يحكون أسامه حكايات البحر
والمواشي ويفتحون مينيه قبل الأوان
على دنيا غير الدنيا ، ونساء شقر وسمر
وصفر وحمر و «بلوى زرقاء» . والولد
يطلع كل ليلة مخموراً بلا خمر ، يحلف
انه لن يعود فى الغد الى المدرسة ، وأن
يقلع على أول سفينة تفلح من سفن ابهه ،
كما فعل أخوه الأكبر من قبله . وجدتى
تقلل عليه الباب ليذاكر ، وليفتح عليه
الله بسكة السلامة ويهنيه سكة
الندامة ، ولكن الولد يتخير كالدخان من
المجرة الخفلة ، ولولا سقوطه جريحا
مرة ، وهو يتسلل على المواسير الى
المنذرة لما عرفت كيف يتخير» (ص ١٢).

ونجد أسلوباً بيانياً مختلفاً معباً
بالعاطفة الفياضة والمحسنات البديعية
والتشبيهات الغائمة ، ذات الطابع
الرومانسى ، وذلك فى مخطوط كتاب
سجن النساء (المكتسوب فى أوائل
الخمسينات) حيث تقول لطيفة الزيات
مخاطبة سجانها :

«هل أستطيع أن أنساك مثلاً أنت
يا حارستى وأنت من بدلت وحشتى
أنسا ، وأحلت غريبتى وطناً ؟ وكيف

القديم وسقطت في منتصف الطريق) ولم تدرك يوم وقعت في الحب وتزوجت زيجتها الثانية أنها عادت الى أحضان الأب والى البيت القديم» (ص ٣٣).

وهذا التشابك بين مقومات الأرشيف يخلق وحسدة ذات طابع تراسلى، لا تراثى، بحيث أننا عندما نقرأ عن أية مرحلة من حياة لطيفة الزيات نجد أصداء من مراحل أخرى.

إن عنوان العمل ذاته حملة تفتيش أوراق شخصية يحتمل تفسيرين: حملة تفتيش إدارة السجن عن أوراق شخصية بين السجينات، وعن بحث الرواية في أوراقها الشخصية عن كينونتها. وفي كلمة لطيفة الزيات عن عملها ألفتها في ندوة جمعية الأدب المقارن في ٩٢/١١/٢٢ في جامعة القاهرة (الكلمة ضمن هذا الملف) قالت:

وتجربى عملية التفتيش على مستويين، مستوى مادي يشير الى حملة تفتيش تقوم بها إدارة السجن في العنبر الذي سجنّت فيه، ومستوى معنوي يشير الى غوص الراوية في أعماق ماضيها واستدعاء فترات من عمرها، بدت عند بداية الحدث القصصى جزراً منعزلة بعضها عن البعض، ومتخاربة بعضها والبعض، والحدث الخارجى أى عملية التفتيش المادية هو

النموذج الأول، واهتمامها على التجربة الرومانسية التهويمية في النموذج الثانى، وعلى حيادية الواقعية في النموذج الثالث.

وكمانجد في الأرشيف إحالات وإشارات وهوامش كذلك نجد في فصول أوراق شخصية تعليقات واستباقات وإيماءات الى ما بعدها أو ما هو خارجها. فالقسم الذى يتعامل مع حكايات الجدة نجده أيضاً يشير ما قاله كولريديج من القنص والمتلقى (ص ١٠) وبريخت من المحاكاة (ص ١٨) وكأنها هوامش أدخلت في المتن. كمانجد الاستدراكات والابتهداعات والاستباقات أحياناً بين أقواس وأحياناً بين فواصل، وما يلى مثال من التداخل بين ما كان وما سيكون:

« المرأة في مقتبل العمر تروح في صحراء سيدي بشر (التي لم تعد بصحراء)، تقذف بمقدمة حداثها الطوب في الهواء وتمتنهض شعوب الشرق للكفاح (يوم القى القبض عليها)، تتغنى بعودة الربيع في المكمة (يوم صدر الحكم، بسجن زوجها الأول لصبيح سنوات) .. وصوت المرأة في مقتبل العمر يرتفع يتغنى لطلعة صبح حر نحب فيه ونحب من جديد» (ص ١٠) ان آخر رباط انغمص بيتها وبين البيت

بالطبع الذى يستندى المحدث
الداخلى» (٦).

هذا البحث المبنى عن نسق يجمع
الشتات ويلم البقايا ويربط الجزر
المتمزلة ويصالح بين الاضداد تقوم به
لطيفة الزيات كما يقوم الباحث بكتابة
اطروحة مستقاة من نصوص منتخبة
ومسودات متعددة.

وهكذا نجد فى سيرة لطيفة الزيات
معمارية الارشيف واليات البحث
الاكاديمى موظفة لغرض عمل فنى لى
طابع روائى ، فالارشيف يصبح مفتاحاً
ومجازاً لإدراك السيرة الزياتية. ويحق
الآن لنا ان نتساءل ما هى رسالة هذا
التفتيش أو البحث فى أرشيف الذات؟

٢ فلسفة الكينونة

تتناوب رواية أوراق شخصية
حالتان رئيسيتان ، المركبى أو النسبى
من جهة بكل ما يمليه من تغير وتبدل ،
ومن جهة ثانية السكونى أو المطلق بكل
ما يستدعيه من ثبوت وجمود . ومعهما
تتجاوب رغبتان متصارعتان : رغبة فى
الحياة بكل تعولاتها وتعثراتها ورفض
لهذه الرغبة لما فيها من إشكاليات
وصدامات . وبهذا يكون عند الراوية
نزوع نحو الحياة بكل حراعاتها ونزوع

مقابل نحو المطلق الذى تحل فى فضاء
كل التناقضات . وهذا ما يجعل الراوية
التي تطرح من خلال قصصها ذاتها ،
وتشرح عبر اسلوبها انفسها تكثف
سيرتها فى رغبتين : رغبة الكينونة
ورغبة الانعتاق من الكينونة ، فتقول
لطيفة الزيات :

« وكان الحب الكبير بالنسبة لى
يتساوى والرغبة فى التوحد مع مطلق
من المطلقات ، كان يساوى الرغبة المحرقة
فى الضياع فى الآخر ، فى التواجد من
خلال الآخر ، فى فقد الهوية ، فى فقد
الأنأ وهوية الأنأ والتحرر من جسد الأنأ
والتوحد مع الآخر ، فى السعى الى ما
هو مطلق أبدي فى عالم يقوم على
النسبية وينطوى على تصورات التغير
الدائب ، وفى الغضب الطفولى الجهنوى
حيث لا يتحقق المستحيل وفى السعى
الجهنوى الى تحقيقه . وكان سعى الى
إملاء الديمومة على ملاقات انسانية
تمتتها التغير سمياً مجنوناً إلى إملاء
ما هو مطلق على عالم يتسم بالنسبية .

أدرك الآن أنى سميت العمر لما هو
مطلق ، وأن المطلق قرين الموت ، فلا
ديمومة ولا ثبات فى حياة شهمتها
التغير الدائب أدرك الآن أن هبى كان
حبيباً فى الآخر وأن جريمى لا تفتقر
لأنى فعلت ، فما جريمة أددح من جريمة

وإد الذات. (ص ٥٤-٥٥).

لذلك:

«التفت إلى ولد ممثلي عاري
الساقين في البنتون القصير .. وأنا
أقف معزولة ومزوية خارج الحلقة
ولابد أني وجهت إليه بعيني ، وبكل
كياشي، نداء صامتاً ملحاً ومستميتاً،
كهذا النداء الذي يوجهه الفريق وهو
يقب بوجهه لحظة على سطح الماء، فقد
صار الولد الالتفات إلى من جديد
وفجأة، وجدته يسحبني من يدي إلى
داخل الحلقة وهو لم يزل يتغنى بالمقطع
الموسيقى الذي يكمله الجميع ، واسلمت
يدي الأخرى إلى البنت المجاورة.
وانكسرت هزليتي، وتحقق ما أردت دائماً
وما زلت أريد : أن أصبح جزءاً من الكل،
وانطلقت منتشية أغنى بأملى صوتي مع
الكل أغنية الكل» (ص ٤٥-٤٦).

هنا يصبح الفرد منصراً في
سيمفونية، له دوره الفردي ولكنه
مرتبط بالآخرين، ينسق معهم ليطلع
بنتيجة جماعية لا تلغى دور العازف
الفردى أو المغنى الفردي ، كما أن تواصل
الفرد يتم في هذه الحالة من خلال تماس
بفرد آخر، الولد المجاور والبنت المجاورة،
فلا انخراط في الجماعة يأتي عن طريق
تماسك الأفراد بعضهم ببعض ولا ينفز
من الأنا إلى الكل إلا عبر الآخر أو

الإشكالية الحقيقية إذن في سيرة
لطيفة الزيات هي: كيف تكسر هزلة
الذات دون أن تتكسر الذات ، كيف
تتواصل مع الآخر دون أن تتلاشى
فيه؟ وهذه المعادلة المعقدة حيث
تتواشج الأنا مع الآخر دون أن تُلغى ،
مسألة يعانى منها كل مقهور، فرداً أو
جماعة، سواء كان القهر من منطلق
تراثب أجيال أو ثقافات أو طبقات أو
هويات ، ولهذا فمسيرة لطيفة الزيات
ليست سيرتها فقط بل نموذج لسيرة
مقهور يحاول أن يشكل ذاته بتشكيلا
سويّاً ، مترواحاً بين النجاح والفشل.

فطموح لطيفة الزيات باعتبارها
راوية هو تقديم هذه الإشكالية متعرياً
من الأقنعة والتبريرات ، وطموح لطيفة
الزيات باعتبارها شخصية في السيرة
هو تحقيق الاندماج بين الذات والجماعة،
بين الجزء والكل دون تضحية الأول
للثاني، دون قمع الفرد من أجل المجتمع ،
دون محو المتعة من أجل القضية. وهنا
البحث من صيغة تتيح للكيانين الفردي
والجمعي تحقيقهما، يوازيه بحث الراوية
عن صياغة تتيح للشعرية الذاتية أن
تتمثل مسيرة جماعية وإن كانت تسرد
حياة خاصة.

ونجد في تمهويرها الحدث من

الرفيق . ومن هنا تصبح مسألة الرفيق
أخاً أو زوجاً حيوية لأنها الوسيط بين
الأفراد كذرات منفصلة والكل كتركيب
مجرد .

إن علاقة الرفيق الأخ متوازنة
ومثمرة في سيرة الزيات ، فهناك علاقة
ود وتفهم ، مع كل من الأخوين عبد الفتاح
ومحمد ، ومع زوج الأخت محمد ، أما
الرفيق الزوج فالعلاقة تفتقد التوازن
المنشود ، حيث يُخفى بمطالبات الأنا
العينية من أجل متطلبات الكل المجردة
في الزيجة الأولى ، وفي الزيجة الثانية
تُعكس الكفتان فتُبعد الكل المجردة من
أجل الذات العينية ، وفي مفارقة لأزمة
تكشف لطيفة الزيات كيف أن الزيجة
الثانية فشلت على صعيدين : على صعيد
الكل وعلى صعيد الذات ، بينما فشلت
الزيجة الأولى على صعيد الذات ، الفشل
الأول أدى إلى فشل ثانٍ ومضاعف ، أي أن
محاولة تعويض الفشل الأول أدى إلى
فشل مركب .

ويجدر هنا أن نؤكد على أن لطيفة
الزيات لا تقدم فشلها هذا باعتباره
مأساة ، بل باعتباره تعثراً . صحيح أنه
أدى إلى شلل في حياتها استمر طويلاً
وكان قادحاً ، إلا أن العبرة أنها خرجت من
تلك الحال عندما أعاد تاريخها نفسه
وكررت تجربة السجن في عام ١٩٨١ . هنا

التكرار في التاريخ ، على عكس ما قال
ماركس لا يتحول من مأساة إلى
كوميديا (٧) ، بل من التعثر إلى التوازن .
والتوازن هنا قد لا يصل إلى التجاوز
ولكنه يصل إلى الوعي بعناصر الأنا
وعلاقتها بالكل .

إن أوراق شخصية عمل مفتوح ، لا
لأنه يحتمل تاويلات مختلفة كما في
تعريف إمبرتو إيكو للعمل المفتوح ، بل
لأنه يراجع الذات ويعيد ترتيب الأوراق
المختلطة مميّزاً بين الأصل والمتوهم ،
يبتعد عن تبرير الذات كما يبتعد عن
جلد الذات ، يكسر تفويض الذات كما
يكسر أسطورة الذات ، ويفتح المسيرة
بكل تعرجاتها وتضاريسها للقارئ ليرى
بنفسه هوية في خضم التشكيل ومعتك
الحياة ، تفرض عليه مراجعة ذاتية معادلة .
إن التماهي الذي يشعر به القارئ نحو
الشخصية وهي تسرد مقاطع من حياتها
لا يدفع إلى السؤال : ماذا كنت ؟ بل إلى
السؤال : كيف أكون ؟ فهو عمل منفتح
على الحاضر بتقنياته واستراتيجياته
فالماضي هنا موظف لسبر أغوار حاضر
الذات وحميلة التجارب ، فهو أشبه ما
يكون ببوصلة تعدد موقعنا وتعييننا في
التوجه مستقبلاً ، أكثر منها يكاء على
أطلال الذات أو تدعيم مأساة الوقف
إيديولوجي .

بالنسبة للتحرر على سبيل المثال. وما زالت هناك أصوات تنادي بالاهتمام بالأولويات وإزاحة أو تأجيل ما يبدو لها فرعياً على الرغم من أن هذه الطريقة في المواجهة قد أدت إلى تخبوية وشكالية المؤسسات والأجهزة بما في ذلك الحكومية منها والمعارضة.

إن حيوية قضية نصف المجتمع لا تعني إطلاقاً استقلالية هذه القضية عن قضايا التحرر الوطني والصراع الحضاري والتكافل الاجتماعي، فهي بالضرورة تصب فيها. وتو القضية لا يمكن أن يكون على حساب قضية أخرى، كما أنه لا يتم بشكل صحيح إذا كان هناك تفاوت محل بالكل.

إن سيرة لطيفة الزيات تقدم نمطاً من التحقق المتفاوت، حيث قمعت المرأة حبها الأول في الجامعة وعواطفها الانثوية من أجل زيجة سياسية، إن صح التعبير:

«وقد اختارت أن تتزوج بزميل لها. دون الرجل الذي أحبت في بداية دراستها الجامعية، لأن من شأن هذا الزواج الأخير أن يحرمها من العمل السياسي الذي آمنت بضرورته» (ص ١٤٧)

وهذا الخلل أدى بدوره إلى تعويض ضاعف من الخلل الأول، مما يشير إلى أن

ما الدرس الجماعي الذي نتعلمه من سيرة شخصية؟ ما يحضرني في هذا السياق وفي إطار ظروفنا الراهنة وزمننا الرديء وتكرار استعمارنا بشكل آخر واتدراجنا في تبعية جديدة تفوق التبعية القديمة التي سمعت حركة التحرير الوطني إلى التخلص منها، تحضرني مسألة حيوية ألا وهي كيف نواجه تعددية التناقضات وجبهات المواجهة؟ فالمعارك كثيرة من معركة التوعية ضد التجهيل، وقضية الديمقراطية ضد الشمولية، وقضية الوطن ضد الامبريالية الزاحفة والصهيونية السافرة، وقضية المرأة في عالم ذكوري يستهين بها.. الخ.. أيهم أولى بالاهتمام الآن وهنا؟

هناك وجهة نظر أسس لها ماوتسي تونغ في مقالته الشهيرة في التناقض (١٩٣٧)، وصاغها بشوب فرنسي ونظري المفكر الفرنسي لوي ألتيستير في كتابه من أجل ماركس تدمر إلى تراتب التناقضات أي تراتب الجبهات فتهمش جبهة احصاء إبراز جبهة أخرى حسب الظروف ومقتضيات المرحلة (٨)، وقد عانى العالم الثالث كثيراً من هذا المنظور الذي تبنته الطليعة بذهنيته الذكورية والسلطوية، فجعلت مسألة الديمقراطية ثانوية

الإنسان لا يمكن أن يتحقق باعتباره
مناخلاً فقط كما في الزيجة الأولى ، كما
لا يتحقق بالنجاح المهني ، فقط كما في
الزيجة الثانية.

وإن كان في سيرة لطيفة الزيات
عبارة فهي ضرورة الصيرورة على
مستويات متعددة ومتكافئة ومتكاملة ،
وما يصح على فرد ينطبق على الجماعة.

٣ جماليات الصيرورة

من الممكن أن نقرأ أوراق شخصية
باعتبارها مصفحة من تاريخ نفسي
يكشف عن بطائفه وعن الجوانب
الشخصية والداخلية لشخصية عامة ، كما
يمكننا أن نقرأ أوراق شخصية
باعتبارها عملاً فنياً ، يقدم شهادة من
خلال تشكيل روائي ، والعنصر الروائي
هنا لا يعنى التخيلي بل الجمالي ،
نحن نجد في هذا العمل ما نجده في
كثير من سير الأدباء : صياغة فنية
لوقائع حياة.

نجد في هذا العمل موتيفات تتوارى
وتبرز ونغمات تخفت وتعلو بحيث أنها
تشكل شبكة تجمع هذه الشذرات
الحياتية في نسيج ذي طابع موسيقي.

إن أهم الموتيفات المتكررة هي البيت
والسجن والزواج والموت ، بالإضافة إلى

استخدام ما يشبه اللازمة التي تتكرر
عبر العمل من خلال مجاز الشجرة
والأغنية . لقد كانت الطفلة تتسلل إلى
السطح لتفني أغنيها المفضلة « يا مصر
ما تخافيش / ده كله كلام تهويش / ، إحنبا
بنات الكشافة / وأبونا سعد ياشا / وأما
صفصف هانم » (ص ٢٥) ، وكانت الشابة
تفني « يا شعوب الشرق هذا / وقت رد
الغاصبين » (ص ١٢٧ ، ١٢٨) ، وفي كل
مراحل العمر تستدعي أغنية صديقتها
المسجونة « في يوم من أيام الحياة /
سيزدهر الربيع من جديد / في أرض
حررة حررة / فيها نحيب من جديد / فيها
نحب ونحب من جديد » (ص ٨٩ ، ١٢٦).

وأما مجاز الشجرة فيرتبط كثيراً
بهذه الأغنية المستحضرة باستمرار ، فهو
وعد بالربيع والأزهار . تصف لطيفة
الزيات شجرة في صديقة بيت الطفولة .
« في صديقة بيتنا القديم شجرة جوافة
عاقرة ... وفي كل سنة يسمد أبي الصديقة
وينتظر . وفي كل سنة تزدهر الشجرة ولا
تثمر . وبعد أن اقتلع أبي من بيته وبيدته ..
كف عن تسميد الصديقة ، ولم تعد الشجرة
حتى تزدهر » (ص ٢٠).

وهناك شجرة المشمش في دارها في
سيدي بشر :

« وزالت شجرة المشمش التي تنبت
زهورها الناعمة البيضاء البالغة النعومة

من ميدان ماريتق شنة ليثة
بالعقد» (ص ٢٩).

كما أن هناك شجرة السجن التي
رسمتها الفنانة إنجي افلاطون في ست
عشرة لوحة:

«جذور الشجرة في سجننا تمتد كل
يوم في أعماق الأرض..... ترتفع على كل
الأسوار .. جذور الشجرة في سجننا
تضرب عميقاً .. تتكور جذورها على
سطح الأرض ، تتوالد ، تتجدد» (ص ١١٧).

وتستخدم لطيفة الزيات رمز
الشجرة في وصفها لمكانية الخلق على
الرغم من الجذب ، معبرة عن ذلك بخروج
براعم زهر المشمش بنعومتها من صلابة
الأفصان (ص ١٤١) ، وتعتبر مما جرى في
أكتوبر ١٩٧٢ من خلال مقارنة الحدث
باقتلاع برعم:

«في أكتوبر ١٩٧٢ رايت النبتة
تنبثق من الأفصان القفنة والومرة مرة
واحدة ، وبكيت عمري ، وهم يقتلمون
النبتة قيل أن تزدهر ، وتعلمت أن على
الإنسان أن يروى الشجرة حتى لو لم
تتح له فرصة من العمر ليرى الشجرة
تفخر» (ص ١٢٧).

وهي كثيراً ما تنماهى مع الشجرة
فتقول:

«لم استطع أن أقطع إن كان هذا الذي
سمعتة سريان النسخ في الشجرة أم

سريان الدم في عروقي» (ص ١١٧).

إن الأغنية والشجرة لوازم الفرح
المقابلة لوتيفات الألم في العمل فهي
تخفف من وطأة الأسى ومن تواتر الموت
والفشل .

ويقوم البيت في صياغة الحياة
بتقديم نموذجين متقابلين ومتجاورين
في بناء الشخصية التي يمكن تلخيص
مسيرتها بهذا التارجح بين البيت القديم
المعادل للتسليم والبيت الجديد المعادل
للمقاومة:

«كان البيت القديم قدرى وميراثى ،
وكان بيت سيدى بضر صنمى واختيارى ،
وربما لانى انتميت إلى الاثنتين بنفس
المقدار ولم أتوكل إلى ترجيح أحدهما
على الآخر ترجيحاً نهائياً ، أختل سير
حياتى ، وقد حسبت في الفترة ٤٢ إلى
٤٩ أنى حسمت الصراع الدائر داخلى
لصالح زافع من صنمى واختيارى ،
وكنت واهمة ، وحسبت في فترة زيجتى
الثانية من ٥٢-٦٥ أنى انتهيت
والصراع ينحسم رغباً على لصالح
البيت القديم ، وكنت أيضاً واهمة ، فما
زال بيتى المطل على البحر في سيدى
بضر حياً في حياتى» (ص ٢٩).

ويكاد الموت يشكل إطاراً لهذا العمل
فهناك موت الأخ وزوج الأخت ، والشاعر
الهمشوى والشهيد مجدى وموت

الرئيس عبد الناصر، وكان كل دفعة إلى
الامام في الكتابة تأتي كرد فعل للموت.
وقد سبق أن نوهنا بالزيجتين ودورهما
في تحليل الشخصية وصيرورتها، أما
السجن فيشكل بنيه تستدير على نفسها
لا من منطلق العودة إلى البدء بل من
منطلق التماس مع البدء، وهذه
الاستدارة تحوى داخلها تواريع
متسلسلة ذات دلالة وطنية
قومية: ١٩٣٤، ١٩٤٦، ١٩٥٦، ١٩٦٧، ١٩٧٣

إن السجن في ١٩٨١ يستدعى السجن
في اواخر الأربعينات ويعيدك البؤرة
ويركز النظر على عمق الأحداث
الشخصية ودلالاتها، ومنها تشبث الأنا
بجوهر الكينونة الإنسانية:

وكنت جلي مدى السنين .. قد ضعفت
وسلمت بالكثير، وإن لم أسلم بعقلي،
ولا بهذه النواة الصلبة التي تشكل
جوهر وجودي والتي تمسكت
بها (ص ١٤٠)

وتجربة حملة التفتيش في سجن
القناطر تسترجع أيضاً أيام الطفولة
والمراهقة. فعندما تصف لطيفة الزيات
السجانة المطاردة للسجينات تسبغ
عليها صفات رياوس كينها كما
تستحضر هلمن طفولتها: «مشوّهة
العينين، ممسوخة الصدر والإرداف»
(ص ١٦٨)

كما أن محاولة لطيفة الزيات ستر
زميلاتها والدفاع عنهن وعن وإنسانيتها
تجعل أفكارها تتداعى لتربط بين هذا
المشهد ومشهد في منتصف الثلاثينيات
رأتها الصبيانية من شرف قبيعتها
بالمقصورة، وتتواصل هذه التجربة مع
الفتاة في منتصف الأربعينيات وهي
تستتر بالعلم جثث الرفاق الشهداء في
مذبحة كوبرى عباس:

«دمعت عيناى وأنا أكمل مهمتى
واسدل العباءة الأخيرة على صياح
وأحتضنها في صدري .. وقد انصابت في
عيني دموع تمجرت ملهاً، في عيني
فتاة جلست على شط النيل عام ١٩٤٦،
تنتظر غريقاً بعد غريق (ص ١٧٥)

إن رسالة العمل هي البحث عن
التكامل في شخصية الإنسان، لا اعلاء
دور على آخر ولا إقصاء جانب من أجل
آخر، ولهذا ينتهى هذا العمل من حيث
بدأ:

«وخطر في بالى وأنا أسترخى في
جلستى على طرف السرير أثنى أستطيع
الآن أن أنظم أوراقي التي رقدت
مخلوطة في مخابئها السرية» (ص ١٧٥)
وفي اكتمال العمل وتكامل الشخصية
تجد في هذه الكتابة ما يمكن أن نطلق
عليه بالوعي الحميمي للذات التي
تتمرفح على شاشتها وملاقيتها

اسماعيل ، «اعتراقات جارحة» الاهالى
 ١١/٤/١٩٩٢ ، ص ١١ ، فاروق عبد القادر
 «الانثى الموهوبة تنفتق لحرماتها
 الطويل» ، روز اليوسف ، ١٩/١٠/٩٢
 ص ٥٢-٥٥ ، «خيرى شلبى» ، «أوراق
 لطيفة الزيات الشديدة الخصوصية» ،
 الاذاعة والتليفزيون ١٤/١١/٩٢ ، ص ٤١ ،
 عمر القاروق «السيمفونية الناقصة» ،
 الاهرام ١٥/١١/٩٢ ، ص ١٤ .

(٥) راجع William Spengemann, The
 Forms of Aautobiography (Nnew Haven:
 Yale University Ppress, 1980), pp. 62-109.

(٦) راجع مخطوط الماخرة ، ص ٣٢
 (٧) راجع الفقرة الأولى من كتاب ،
 كارل ماركس ، ١٨ برومير .

(٨) راجع مقدمة مترجمتى
 لآلئوسير «البنية ذات الهيمنة»
 التناقض والتضافر ، ، فصول ، المجلد
 الخامس ، العدد الثالث (أبريل -يونيو
 ١٩٨٥) ، ص ٤٤-٥٦ .

وأوهامها وطموحاتها ، وتواجه نفسها
 بنفسها دون نرجسية ذكورية أو واد
 أنثوى للذات .

الهوامش

(١) راجع دراستى لهذين العاملين
 بعنوان «إيديولوجية بنية النص : لطيفة
 الزيات نموذجاً» ، فصول ١٢:١ (ربيع
 ١٩٩٣) ، ص ١٠٨-١٢٢ .

(٢) لطيفة الزيات ، حملة تفتيش
 أوراق شخصية (القاهرة : دار الهلال ،
 ١٩٩٢) وكل الصفحات المذكورة فى متن
 دراستى تميل الى هذه الطبعة .

(٣) راجع مصطلح الصيرورة عند
 جميل مليبا ، المعجم الفلسفى (بيروت
 ، دار الكتاب اللبنانى ، ١٩٨٢) ، الجزء
 الأول ، ص ٧٤٨-٧٤٩ .

(٤) راجع على سبيل المثال : أحمد

قراءة فى رواية لطيفة الزيات: «الرجل الذى عرف

تهمة» من خلال «حملة تفتيش أوراق شخصية»

رؤى على السُّلم الموسيقى

فوزية مهران

تحدثت بقص قني متقن .. وأمسكت
بلحظات عمرها وأساس تكوينها فتاة
لها أيقاع مختلف، ارتبطت منذ البداية
بالحق والجمال .. أثرت فيها الدماء
المسكوبة على الرصيف لشباب يقومون
بمظاهرة حب وترحيب بأحد الزعماء
وعلى حين غرة دوت طلقات الرصاص ..
وعرفت أين يكون موقفها دائما، مع
الناس .. البسطاء .. مع الحرية وخد
الظلم والقهر والاستبداد.

عزفت لنا منظومة «البيت» وماذا
يعنى البيت للمرأة. البيت الحقيقي
الذى تحس أنها تنتمى إليه .. وأنه
«جوانيتها» وحقيقتها وساحة حريتها
وموقع انطلاقها وأبداعها (البيت الحب

قدمت لطيفة الزيات فى كتيب
«حملة تفتيش أوراق
شخصية» قصة حياة، وحياة وطن ..
تصور عصرا بأكمله وتاريخا.

وضمنت هذا «المرجع الهام» أمز
أفكارها، وخلقت منه وثيقة حياتية
وقومية وإبداعية .. وثيقة على المستوى
العام والخاص تسجل فيها تواريخ
وأحداثا وأشخاصا وكشفت لنا من
الأفكار الأساسية .. والنقبات الرئيسية
التي كانت تدور حولها كل أعمالها.

رحلة حياة .. من البنت المحلولة
الشعر المتوهجة .. إلى الأنثى
الخالدة إلى المبدعة المناهضة وتجربة
السجون والمعتقلات.

والبيت الجامعة والبيت الوطن حتى
«البيت السجن» تخلق من داخله
صدقات وتضم علاقات وتكشف لمسات
إنسانية رائعة.

لعبت على درجات السلم الموسيقى
معزوفات عن الابواب المفتوحة والمغلقة..
ابواب تقود الى طريق التحرر..
مفتوحة على الامل.. وأخرى موحدة
تحوى اختناقا وزيفا وهوانا- والباب
الموعود يحوى رغبة ومعة هوياب
الانتماء للمجموع وجهته المستقبل..
اعترفت بقصة «الحب كاملة»

بصدق وصراحة وقوة.. كشفت عن
عمق ذاتها وكامن مشاعرها ورغباتها،
اطلقت قوى المكاشفة والمواجهة وذروة
الاعتراف بجرأة وجسارة، وانطلقت من
الدروب الصامتة.

تتضمن الاوراق الشخصية لحظات
ولقطات هي قمم لقصص قصيرة مبدعة.
عندما سألها عن شاب في احدي
دورات التحقيق.. لماذا تشغلي
بالسياسة وأنت جميلة؟

دأبت الكلمة .. مستها من الداخل..
في تحليل أنثوى وعلمي ونفسي
دقيق ومثير عبرت لنا عن لقائك قصة
الحب (الإنسان في حاجة لأن يكتشف
ذاته من خلال الحب)، تيسقت الانوثة
داخلها عاشت- كما تقول - وهم التوحد
مع المحبوب.. اكتشفت من خلال
التجربة انها «تدور في المدار الخطأ».

استغرقتها قصة الحب عن نفسها..
عن فننا..

«لاشئ يدمرنى..»

قالتها بعد ان تخلصت من تجربة

الحب القاسية..

كانت ترددها وتؤكد لها نفسها عند
الهزيمة..

عانت تحس بخوف رهيب وهي تقف
على الحافة وتشعر ان الموت يحاصرها
ويخطف منها الاخ والصديق..

تحاول ان تتجاوز الفقد، وتحصيل
الحزن نبيلاً جليلاً. تخلع ملابس الحداد
يوم العيور بعد ان استمعت لقصة
الشهيد «مجي» ابن العشرين اقتحم
بطائرته مبنى التوجيه الرئيسي..

تصل الى درجة من التصوف والتوحد..
الموت» ليس وارداً في قاموس العشاق
شجرة العشق لا تموت..

العاشق يعيش في الناس ويعيشون
فيه..

هو لا ينتصر على الموت ولا يتهزم..
هو يتناهي الى لحظة التوحد..

لعبت لطيفة الزيات مثل الشاعر
الجميل «ناظم حكمت» لعبة
الاستغماية» مع السجن والمعتقلات.

هي تجسّد حتى لقصائده الموحية
«وعيشا يجدون في عيني ناظم آثار
خوف» وهي ايضا في لحظات الضعف
والتبرير والام التجربة ومرارتها تقول:
«لم أنلم أبدأ بهذه النواة الصلبة
التي تشكل جوهر وجودي والتي شكلت
إمكانية الخلاص».

في سجن النساء، وسجن الخضرة
بالاسكندرية

تحكى عن نماذج انسانية متفردة
ومتفوقة على موقعها والدور الذي
ارادوه لها.

بطلات رائعات.. نماذج مثيرة..

لحظات انسانية موحية .. مفارقات متفجرة.

تحكى عن حارسه خوفوها منها، وعادت لها رغم التحذير والاقتراء تقول لها «أنا لا أعرف من أنت» لكنى أعرف أنك ما أردت إلا خيرا».

يقول كاتب مغربي هو «عبد القادر الشاوي» السجن لا يصنع الأدب.. ولكن الأدب هو الذى يحيل السجن الى تجربة - وهذا مقياس عام».

يبدأ الجزء الثانى من الكتاب «الموسومة» بسجن القناطر عام ١٩٨١.

الليل الأخير .. هجوم على منزلها .. تنتظرها عربة مكشوفة تحمل عشرة جنود من الأمن المركزى مسلحين ومدججين بالخوذات والدروع الحديدية .. تخشى فى المقعد الأمامى للعربة بين ضابطين بالاهافة الى السائق.

(تحولت لطيفة الزيات الى مؤلفة سينمائية ومخرجة بأسلوب الواقعية الجديدة) وحملت المشهد ذلك الغموض الساخر، وتفسفى المفزى السياسى والاجتماعى والاخلاقى من العناية بتفاصيل ما يعطى رؤية شاملة لحقيقة ما يجرى .

لسنا فى ميدان حرب .. ولا ساحة قتال.

- كل هذا الجهد .. والقوى البشرية .. والسرية .. والآلات والمعدات ، الجنود والعربات والوقود والأسلحة من أجل ضبط واخضار سيدة كاتبة واستاذة جامعية برأى مختلف !

١٥٠٠ ممرض لا تفاقية كامب سيفيد يتم شحنهم الى المعتقلات هكذا ..

يخبط الضابط خوذته احد الجنود .. «فتح عينيك امام مهمة خطيرة»

تقول ان الجندى لم يبد اية حركة او تعبير - لم يفعل .. لم يبتسم او يمتقع «وجه الجندى وجه رجل نصف نائم ونصف ميت، أرهاقا وجوعا وذلا».

تقول جملة تنهى بها المشهد «أضفت سببا الى الاسباب التى تضمعن موضع المعارضة».

ثم تعتمد الى التجريد وترسم لنا صورة اخرى عيشية «أنا فى سيارة لا يقودها احد .. مسترخية ومكتفية بذاتى فى نزهة ليلية وحدى».

تتتابع الاشجار العريقة تشتبك وتتعانق - وموقع الاستراحة الفخيمة التى يصدر عنها امر التحفظ - والياسمين والتمرحنة وذكريات الصيى بحدائق القناطر .. «قصص حب لم تكتمل».

مقابلة مضنية

والسيارة ما زالت تنهب الارض .. وقسوة الوضع والعشر داخل السيارة تعيدنا الى الواقع بقسوة - أمام باب سجن القناطر .

حتى فى طريقة استعمالها للكلمات .. تصدمنى منها كلمة «تلطمت» - لا تناسبها ولا تليق بها وتكررها اربع مرات فى فقرة واحدة!

وهى تهوى احبائنا تكرار الكلمة الواحدة على نحو رباعى لتخلق بها ايقاما مضنيا .

داخل السجن ليس امام الانسان سوى أن يفكر ، ويجعل الصور والذكريات ترد على ذهنه .. يتألمها من جديد.

والتعذيب والتشريد من أجل سلب الإنسان قدرته على التفكير وكأنها تقبض على جمرة الحكمة من مجمل حياتها.

وإذا احتفظ الإنسان «بقدرته على التفكير الناقد» فلن يصلوا إليه أبداً.

« جمعت إليها كل خيوط حياتها - وتفكر على الطريقة البريخية - بموضوعية - لتحلل المواقف جيداً وتتضح لها رؤية المستقبل.

فى هوجة الاعتقالات السبتمبرية عام ١٩٨١.

كانت مريرة وعسيرة على المستوى العام والخاص.. كانت نوعاً من الكوميديا السوداء.. لانكاد نصدق أحداثها وجمعها وتناقضها.. وكانت رؤية فنية مبثثة وساخرة.

ومن طابعها أن تكرر بعض الجمل أو الأسئلة.. إن هذا التردد الموسيقي يترك أثراً فى النفس أو يلقى فى العـقل بهاجسه.. وقف أخوها محمد عهد السلام الزيات - أمام باب سجن طرة الجديد - بعد رحلة شيطانية وحفر ومقاهة فى الصحراء..

وتساءل: لماذا هذا السجن بالذات؟ وتاملت السجن من بعيد، سور لم تشهد له مثيلاً، تعلوه أسلاك شائكة - سور لا يبين كأن لاشئ من بعده من قريب أو بعيد.. كأنه يقف على نهاية العالم.

وما زال الأخ يردد نفس السؤال «وبعد ثلاثة أيام أصيب أخى بذبحة صدرية وبقي لايام ملقى على الأرض فى زنزانته.

تتأمل الشجرة أمامها .. خرجت منها الفنانة أنجي افلاطون - بست مشرة لوحه.

« فى ليلة قمرية .. تقول: كدت اسمع سريان، الصيغ من الجذور إلى الغصون والزهور الحمراء..»

تتوارد منور لحياتها: «فتاة بين طلبة الجامعة» والمرأة فى السادسة والعشرين تتغنى بالشورة وهى تنفلت هاربة.. من بيت غريب إلى بيت غريب

وشجرة المشمش فى بيتها على الشاطئ»

تزهى فى كيانها أبداً.. ومحقق فى سجن الحضرة يسألها لماذا تعمل فى السياسة وهى حلو؟ وإيقاع الكلمة يعينها على التحمل والمواجهة.

وفى لحظات تفكر بعسقم وتستخرج خلاصة التجربة والحكمة (تستعمل ضمير الغائب)، كأنها تتبع طريقة سرده طه حسين فى كتابه «الأيام» هى أشد وأعتى فى أوراقها الشخصية - تحفر مكاناً عميقاً فى ألب الاثرافات والنقد الذاتى ودقة التحليل والتعبير.

تقول: «توهمت المرأة فى السادسة والعشرين وهى تدخل سجن الحضرة أنها مستعدة، وتعرف الآن وهى فى الثامنة والخمسين وهى تدخل سجن القناطر أن ما من أحد بمستعد».

تؤكد: «إن على الإنسان أن يستعد فى كل لحظة يحياها، وأن عملية الاستعداد لا تتوقف كعملية التنفس».. إن القدرة على التفكير هى الهدف، الضغوط

واجتاز أخى الذبحة الصدرية بسلام
لأنه عرف جواب السؤال:
- لماذا هذا السجن بالذات....

* * *

ويبدو أثر اللقطة السريعة المترعة
بالأسى والمفاجأة.. على الرواية القصيرة
التي نشرت عام ١٩٩١.
وعلى نفس الوثيرة.. المكان والسؤال.
ومفاجأة النهاية الرجل الذى عرف
تهمة..

الرجل الذى عرف تهمة (فى الفن كل شىء عبارة عن خلق)

عبارة قالها المخرج السينمائى جان
ريثوار وقد حولت لطيفة الزيات
السجن إلى تجربة فنية مهولة.. ووصلت
إلى مقياس سام وهو أن «أقصى أنواع
السجن هو سجن الإنسان لنفسه..
«الرجل الذى عرف تهمة» رواية
قصيرة أقرب إلى مسرحية عبثية ومثل
مسرحيات «يوجين يونسكو» تقوم على
المفارقة وتجمع بين المأساة والضحك.
(وتكاد تتبع هنا رؤية يونسكو عن
الممثل والمشاهد التى تعارض تماما
نظرية بريخت فى الأداء المسرحى- فهو
يجب أن يفعل ويشارك- يبدأ بالكابوس
أو الحلم الغريب والموقف واللامتحول-
وينتهى بالمتفرج وقد اندمج مع أحداث
واقعية بكل ماتحمل من غرابة وتناقض
وغموض).

رجل مهموم صامت حرم على نفسه
السياسة والعلاقات الاجتماعية.. يسد

لديه كل منافذ السمع والبصر- يصرف
عقله عن التفكير نهائيا- يشقى على
قوت أولاده.. أقصى أمانيه أن يحصل
على زجاجة زيت من الجمعية
الاستهلاكية.. يعزل نفسه عن الآخرين،
يدير ظهره لأن بادرة يمكن أن تؤثر فيه
أو يعمل فكره بها.
يهاجر نفسيا إلى جزيرة موحشة،
ومع ذلك تصل إليه شروخ المجتمع تفتح
داره وجوانيته.. ويوضح اسمه ضمن
قائمة محاط بدائرة حمراء.. ويقاد إلى
المعتقل.

بناء دائرى موسيقى.. يحيط بنا
الحدث وأسلوب السرد، وإيقاع الكلمات،
التي يكثر ترددها وتكرارها، وإذا بنا فى
مركز الدائرة نعانى ونندش..
تعمل فىنا الرسالة التى يبحثها
العزف وتلصق إلينا حركتها
الداخلية الممضلة لقد اجتاحت
بنظراتها الواعية وخبرتها الفائقة
وفكرها الناقد قلب السجون
والمعتقلات.

وقد تمت لنا فنا للحياة أكثر من
مجرد نقد لها.

ووجدت فى أحداث معاصرة مادة
أولية لها مثيرة وحاقلة وتصل
تناقضا حادا..

وحملت روحا إنسانيا مشعة
بالفكاهة والسخرية والتوتر الخلاقي..
ويبدو المشهد من الحياة وفى نفس
الوقت غريبا وغير محتمل وإن كان
واقعا وصادقا.

هذا الإنسان الذى يعيش على
الهامش- ويمش بجانب العيط- كما

شباب واحد فقط- يكبر ابنته
بسنوات.

ماذا يحدث بالضبط.. الشيوخ فى
المعتقلات.. والشباب حذرون!
يدرجونه فى حياتهم الجماعية
والطعام.

يشعر بحرج والشباب يوزع حصته
ويجادل ويفهم بمنطقه..

الكاتبة مفرمة دائما بترديد
بعض الكلمات.. تتخلق بها كما- قلت-
إيقاعا معينا تعيدها مثل الجملة
الموسيقية الأساسية يكبر ابنته
بسنوات، يكرر نفس الكلمات كلما
ذكر الشاب..

ربما ليتبين موقف الشباب فى
المرحلة القادمة.. يدرسون ويعرفون
ويقومون بالمهام الحيوية وهم همزة
الوصل إلى المستقبل.. ويذكره بموقفه
التعس- حرم على أهل بيته السياسة
ومع ذلك فالولد والبت متفتحان،
ولا يدرى كيف وصل لديهم هذا العلم
والمعلومات بكل أمور السياسة هكذا.

وربما هذه الجملة بالذات «أكبر من
ابنته بسنوات» هى الخيط الإنسانى
الوحيد الذى يربطه بهذه المجموعة.
صدمه الشاب وجعله يفيق فى نفس
الوقت- قال له:

«الإفراج لا يأتى فى السجن إلا لمن لا
ينتظر الإفراج»

أخبره أيضا أنه قد يدعى إلى
التحقيق.

بات يعتقد أن «الحكومة تربصت به
دائما بتهمة ما.

وما من واحد مثله إلا ويرتكب

يقولون- همه الأساسى أن يسلم من
الشروع. مقطوع الصلة حتى عن أبيه
وابنه (الأب وصل إلى حد الخرف بعد أن
تلطم فى السجون والمعتقلات بسبب
السياسة- تبدو حتى فى جنونه حالة
الوعى السياسى، وكأنها حالة إرادية أو
دفاعية».

ياخذونه على حين غرة إلى عنبر
السياسيين (هوجة ١٩٨١)، إلى عالم
غريب عنه ومفردات بعيدة عن استعماله
وعالمه.

لا بد أن هناك خطأ.
سارت فكرته الثابتة فى البداية
وهو فى انتظار الإفراج والاعتذار.

طال الوقت أكثر مما يجب.. بدأ
يفكر- لقد وقع فى عالم غريب.. أراد فى
البداية ألا يقربهم- يفضل الحبس
الانفرادى.

كى لا يحسب عليهم.
أخطر للتفكير رغما عنه.. واستدعاء
صور من حياته..

والده ضيع عمره فى المعتقلات فى
العصر الملكى والجمهورى على حد
سواء- كى يحسن أحوال الناس!

وبدت قدرة الكاتبة الواعية تتجلى
وتدير رأس المتهم كى ينظر حوله
ويكتشف أشياء عجيبة.

بسهولة وبساطة تجسد أمامنا
المشهد.

وببراعة تدير الموقف وتضمن
الجوء. وتدخل الشخصية فى مجال
الإدراك- يلاحظ وجود الشيوخ فى
عمر والده- يحتاج أحدهم لأنبوبة
أوكسجين لإصابته بالذبح الصدرية..

مخالفة لا يعرف ماهي، تذكر حكاية قصصها أمامه السامعي العجوز بالمصاحفة:

«استوقفه رجل في الشارع وضربه قلما

وبدلا من أن يثور السامعي ويرد القلم للرجل وجد نفسه يسأله - ماذا فعلت وأين أخطأت؟

ولما رأي الدهشة في عينيهِ قال السامعي العجوز

- مثلي دائما في الخطأ- ولو كنت مكانى لفعلت ما فعلت».

نعم فعلها «ياتر بالأمير التي تصدر له ظالمة كانت أم عادلة».

حقا فعلها مئات المرات، يحنى رأسه ويطيع ويتلقى الصفعات ويفضي عن الخطأ. لم يشترك بحديث أو حوار- حاول أن يجنب نفسه المشاكل «الإفراج كان دائما مطلبه حتى قبل أن يدخل السجن».

قرر أن يبدأ بتحديد تهمته وأن ينتهى بخط الدفاع الذى يحتاج بلا شك مناقشته مع زملاء العنبر، هذما وصل إلى هذا الحد من التفكير «شعر بقوة لا عهد له بها وبصفاء ذهن جديد عليه».

وهكذا تتطور الشخصية بذاتها، ومن خلال الموقف ينمو الوعي. ينضج «مبد الله» وهذا اسمه.. لأنه ممكن أن يكون أى شخص نشهد له محاولة حقيقية لإعادة تربيته وإنتاجه وصياغته من جديد.

ومن خلال الحدث والمفارقة يمكن أن نطرح النظام كله فى المجتمع للمناقشة والتفكير.

تصل لطيفة الزيات: إلى قصة السخرية والنقد اللاذع للأوضاع الشاذة السائدة.

فى الفترة التى كان ينتظر فيها الإفراج ويصر على وجود خطأ، كانوا يقولون:

إن غرفة العمليات لا تخطئ». وتبين أن غرفة العمليات تقوم بعمل شريط لكل متهم بالصوت والصورة»

إنها عمليات فنية ودقيقة- تقص المشاهد وتلحقها... وتدس الكلمة على الكلمة لتنطق الناس بما لم ينطقوا به. وتتهم بلسان عبد الله يخاطب أباه. - انتهى دورك يا أبى نحن الآن فى عصر المونتاج».

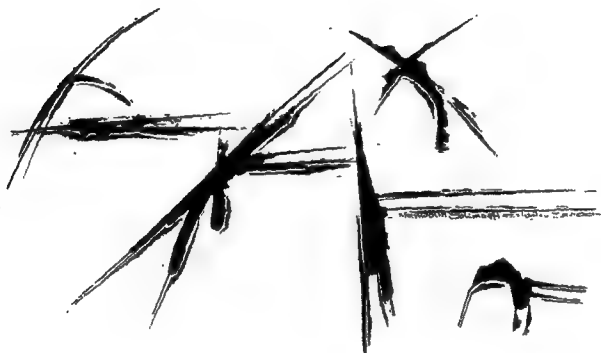
تذكر أباه وهو يسأله لحظة القبض عليه: هل يعمل مع الأعداء؟- ولكن من هم أعداء الدولة الآن ومن هم الأصدقاء. واحتج أيضا الأب بأن ما من أحد من أهل بيته يسرق قوت الشعب»

تذكر أنه لم يقل ليلة القبض عليه سوى ثلاث كلمات فقط - قلب محطة التليفزيون

تدير الكاتبة حوارها مع نفسه بأقصى درجات المكر والسخرية.

هذه الكلمات الثلاث لا تحتمل القس واللزق.

ومن ثم لا تحتمل التزوير». وتستعرض مفاتيح اللعب بالكلمات. وما يمكن أن تسفر عنها فى عمليات المونتاج والقص واللزق. استعرض استخداماته ليتبين إمكانية التزوير.



نظام الحكم، استمر في استعمال كلمة
لا للنفي - رغم تحذير المحقق له - وربما
يعنى بها إهانة السلطة أو موظفي
عمومي، وتستمر. «و حين جاءت لحظة
المواجهة التي تمنى في السجن أن يفلت
منها و لو بالموت وجد نفسه يستبعدا
ببساطة متناهية .
و أجاب بلا - عما إذا كان يريد أن
يسمع الشريط.

كان رجلا آخر غير الذي داخل
السجن.. وعرف أخيرا تهمة.

« قلب.. ترتبط في حديثه العادي
بقلب البندلة القديمة والجورب وقطع
الباذنجان المقل في الزيت...
وتمضى في أسلوب الفكاهة
والإضحاك والسخرية اللاذعة:
« تمنى لو لم يستخدم أصلا كلمة قلب
ليقطع على الحكومة خط الرجعة». .
« وكلمة محطة ترد في مجال
الاتصال - محطة تليفزيون - راديو أو
سكة حديد.. لماذا يطلب الإنسان قلب هذه
المحطات».

حين وصل المحقق معه إلى تهمة قلب

مسرحية «بيع وشرا»:

بين الكشف والتنبؤ

فريدة النقاش

والاشتراكية وتحالف قوى الشعب
العامل وتذويب الفوارق بين الطبقات
والاستعداد لخطة جديدة سوف تكون
حاسمة لأنها ستحمل آثار التنمية
مباشرة إلى الشعب بعد استكمال بناء
السد العالي، كما قالت الدعاية
حينذاك.

وكان الشيوعيون الذين قضوا في
المعتقلات خمس سنوات كاملة وبعضهم
كان محبوسا من قبل هذه السنوات
أفرج عنهم، ليمارس بعضهم - خاصة من

«بيع وشرا» هي المسرحية الوحيدة
التي كتبتها الدكتورة «لطيفة الزيات»
سنة ١٩٦٥، ولم تنشرها إلا في عام
١٩٩٤ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.
ولابد لناقد المسرحية أن يتوقف
ليتنامل في العام الذي كتبت المؤلفة فيه
مسرحيتها والسياق الاجتماعي-
الثقافي الذي احتضن ولادتها، ففي عام
١٩٦٥ كانت خطة التنمية الأولى في
مصر قد اكتملت، وكانت الشعارات
الدعائية المرفوعة هي الملكية العامة

الكتاب والمفكرين- أدوارا هامة فى الحياة الثقافية.

على هذه الخلفية المتفائلة كتبت المؤلفة نصها المسرحى، ولعلها اختارت المسرح بعد أن كانت روايتها «الباب المفتوح» قد لقيت نجاحا كبيرا لتكشف حالة الصدام التى كانت قائمة فى عمق التجربة الناصرية، على العكس تماما من كل الدعاية التى كانت رائجة فى ذلك الحين.. والتى أسرفت فى الحديث عن الشعب، بينما كان الرابع الحقيقى هو الطبقة الوسطى التى راكمت الثروات وأخذت تعد العدة للانتقال أو الانتقال بعض شرائحها إلى مصاف الرأسماليين الكبار لتنتقل البلاد تدريجيا ثم بانقلاب السادات الي الوضع التابع الذى نعيشه الآن.

وفى عنوان المسرحية نغمه سخرية كامنة من فكرة بناء الإنسان الجديد التى كانت بدورها رائجة، فالعملية لاتعدو أن تكون «بيع وشراء» وشأنها شأن المسرحيات الاجتماعية، فإن موضوعها هو الأسرة وعلاقاتها، لكنها الأسرة التى تحيلنا على التو إلى المجتمع. هناك مريض يحتضر هو الأخ الأكبر «حازم المنواتى»- سن ابن كمسارى لأكبر مهندس فى البلاد كلها- الناهى والصانع الأول بما يرفعه عند التفسير واشتغلاص الدلالة إلى مستوى أعلى من مجرد الأخ الأكبر الواقعى.. إنه الأب الأسطورى أو الإله. هناك سر يعرفه الجميع منذ البداية

ماعدانا نحن القراء «وصفاء الوردانى» خطيبة يسرى الأخ الصغير «لحازم» والسر يتعلق بامرأة يخشون ذكر اسمها بينما يتحدثون عنها . يتبين لنا بعد ذلك أنها الزوجة الأولى لحازم واسمها «نور» وسوف نتبين بعد ذلك كيف اختارت الكاتبة أسماء الشخصيتين الضدين بعناية وهما امرأتان «نور» و«صفاء» وكيف اختارت أن تفتتح «صفاء» المسرحية وتختتمها بإمكانية ووعى محتمل مختلف وذلك بالرغم من أنها فى سياق الصدام كانت الأضعف والتى وجب عليها أن تنسحب من الغاية بعد أن تلقى «نور» حتفها لتبقى «صفاء» وحيدة وكاشفة فى أن واحد.. وإن كانت كلماتها لاتخلو من انشائية.

اجتمع الإخوة الاعداء حول غرفة المريض المحتضر يتساءلون عن وصيته وهل سيحصل كل منهم على نصيبه أم أن الثروة ستؤول لإحدى الزوجات أو كليهما، وطيلة المسرحية سيكون بوسعنا أن نقرأ تداخل المستويات المختلفة للنص ..مستوى الأسرة البرجوازية الصغيرة التى كبرت، مستوى الطبقة التى تتحلل معنويا..مستوى الوطن الذى يعتد من الاسكندرية لأسوان.. مستوى انسحاق المرأة ووضعيتها إذ لايعدو الفناء فى المحبوب أن يكون دمارا شاملا والفناء لوجودها ذاته كما منتبئين فى تجربة «نور» التى تلقى حتفها والتى

بإخفاء نفسها كلية من حياته.. وذلك فى مشهد دال يكتف حالة الكشف عن مقدار التحلل الإنسانى والخواء الروحى الذى بلغته الطبقة موزعة على كل أفراد الأسرة بمن فيهم تلك الشخصية التى تدمى الوقوف على الحياض وهو «يسرى» الأخ الأصغر.. إن التحلل يصل ذروته فى التكاليف على الإرث بصرف النظر عن أى قيمة أخلاقية أو إنسانية بما فيها قيمة الأخوة ذاتها التى يجرى إهدارها بوحشية ودون مداراة.. حيث الأرض والفلوس هى الهدف الأسمى لكل أفراد الأسرة باستثناء «سامى» الأخ الذى قضى نصف عمره فى المعتقلات وعليه أن نستنتج أنه شيوعى وفنان يريد أن يغير العالم، أى شخصية ضد السائد شأنه شأن أخيه «ابتهاسم» التى لاضرورة درامية لها شأن.. «صفاء» التى لانعرف سببا لثبات موقفها ومبادئها باستثناء أنها الشخصية الضرورية، نموذجيا لدفع حالة «نور» إلى النقطة القصوى، فهى موجودة كإمكانية لرفض فكرة الضحية التى كانتها «نور» وأنا مش نوريا يسرى» بل يذكرنا موقف «صفاء» فى نهاية المسرحية حين تقرر ترك «يسرى» «بفورا» فى «بيت الدمية» «لابسن» وهى تعلن توردها الشامل على عالم زوجها المغمم بالنفاق والقائم على الازدواجية وتقطع كل صلاتها به وتواجه مصيرها الغامض بشجاعة.

فإذا اتفقنا مع «جورج لوكاتش» أن

وصفتها وهى تدور فى فناء المستشفى خوفا من أسرة «حازم» زوجته الأخرى بانها «عايزة تدخل ولاتدخلش الباب مفتوح ولايتدخلش».

ولما كانت الأسرة قد أتت بالفعل عملية صعودها فإن الطابع العام للمسرحية هو طابع الكشف لاطابع التكون والنضج إذ تاتى لنا الشخصية جاهزة وفى ظل التوتر والصدام تتكشف حقيقة العالم وحدوده وكما تقول فاطمة المنواتى لصفاء «داكون يابنتى ومنظمه سيده، عايزة تيجى على آخر الزمن تعدلى عليه».

وكانت «صفاء» تريد أن تستدى «نور» لتتضم الأسرة كواحدة منها.. ولكن الصفقة التى كان قد عقدها «حازم» مع زوجته الثانية «زبيدة» تحول دون ذلك، بل وتجعله يرجوها عبر شقيقه «سامى» أن تخفى حقيقة إبقائه عليها كزوجة حتى بعد أن يموت.. وتتواطأ الأسرة كلها لإخفاء السر لاحبا فى «زبيدة» أو كراهية فى «نور» وإنما حبا فى المال والأرض التى ينتظر كل منهم نصيبه فيها وهم ينتظرون بل يكادون أن يستعجلوا موت «حازم» وتكون مفاجأة الفصل الثالث أن يتجلط الدم ويشفى «حازم».. وتتواطأ الأسرة مرة أخرى حين تتفق على عدم التعرف على «نور» التى تسقط من الشرفة وتموت وهى تحاول حتى اللحظة الأخيرة من حياتها إرضاء الرجل الذى أحبته

التناقض الشامل بين حازم وسامى
«فسامى طول عمره واقف لاخويا زى
الشوكة فى حلقه مافيش على لسانه إلا
كلمة لا وليه؟» على حد تعبير يبرى
إنه سامى الباحث عن الحقيقة صاحب
العقل النقدى، و الروح الموثب الذى
يكشف بقوته حقيقة الغش والخداع
والنذالة التى يخفيها جميعا قناع من
التكامل والعدل فى شخصية «حازم»
فى حين أن مايساعده على الظهور بهذا
القناع ليس إلا فلوله.

والسخرية أداة رئيسية من أدوات
الكشف الدرامى سواء فى رسم
الشخصيات مثل «زبيدة» وهى واحدة
من أقوى الشخصيات المسرحية من هذا
الطراز ربما لاتدانيها فى مسرحنا سوى
«زينب الدوغرى» عند «نعمان عاشور»
أو فى التهكم المرير الذى يكشف به
«سامى» حقيقة الأسرة حين يسأل سنية
زوجة عزيز: «يعنى الواحد ضرورى
يتحكم على كام عشان ينتقل من
مستوى الشبهات لغوى مستوى
الشبهات».

وكانت سنية هى نفسها قد التحقت
بجنة المنوات» من أيام ماكسبت قضية
الوقف». وفي نقاش بين «حازم»
و«سامى» حول رغبة الأول فى نقل
أمواله السائلة لنور» بعد أن كان قد
كتب الأرض والعمارات «بيع وشراء»
لزبيدة.. يقول سامى ساخرا: الأرض
وماعليها «لزبيدة» والفاني «لنور»

«إعادة تمييز أو تفريد العام فى الإنسان
ومصيره هو رسالة الشكل الفنى»
سوف نجد أن ماتقدمه الكاتبة فى هذا
النص باستثناء الزيادات، هو شكل
صاف يعكس ويركز أهم سمات الواقع
الموضوعى فى اللحظة التاريخية التى
كتبت فيها نصها مستشرفة بدرجة من
بعد النظر النفسى آفاق هذه الظاهرة
فى المستقبل حيث استولت روح
التملك والاستهلاك على الطبقة
الصاعدة دون أى أساس قيمى أو مثل
عليا أبعد من مصالحها الآتية المباشرة
والمتمثلة فى سطوة الأشياء.

وإذا كان التمييز والتفريد للعام قد
تمثل بصورته المركزية فى شخصية
حازم فإن توزيع صفاته على إخوته
وزوجاتهم وأزواجهم، فيه درجة من
الاستطراد والزيادة التى تقلل من شأن
التركيز والتكثيف وتجعل الصدام
خافتا، إذ توزع مراكزه القوية على عدد
كبير من الشخصيات التى لانكاد نجد
لها دورا سوى فى التمثيلية الصغيرة
التي ترتبها سنية زوجة «عزيز» لكى
تفسح المكان «لنور» حتى تدخل إلى
حجرة حازم دون أن تراها «زبيدة»،
وهو هدف صغير كان يمكن تحقيقه
بوسائل أخرى بدلا من الإفراط فى تقديم
شخصيات كربونية تضعف البناء العام
إذ تتعلق كذيول بالشخصيات المركزية،
دون وظيفة وذلك على العكس تماما من
البراعة والقدرة التركيبية التى خلقت
هذا التكامل بين نور وصفاء، وهذا

ويلقى بكل ما يقارمه بعيداً أو يقتله قتلاً كما حدث «لنور» إنه الدمار المعنوي الذي يتخذ شكل احتفال بعيد ميلاد حازم في نهاية الفصل الثالث حيث يلتئم شمل الأسرة التي كانت تمزقها الوصية ومقتل «نور» وهي تبدو في شكل كتلة بشرية لا أفراد متميزين». فقد غابت الملامح الإنسانية للبشر في معركة الصعود والتقاتل من أجل التملك ليصبح الجمال الشكلي الخلاب قبلاً معنوياً خالصاً لأن الصدام الذي كشفه عجز عن أن يطيح به..

ولا أدري لماذا توقفت الدكتور «لطيفة الزيات» عن كتابة المسرح وهي تملك هذه القدرات، فالشيء الذي لاشك فيه أن المسرح قد خسر كتابة موهوبة تعرف أصوله، تلتزم بوحدة الزمان والمكان والبناء الأرضي لتخلق أزمنة وأماكن جديدة وتبنى عالماً ملؤه التوتر وتسلح أبطالها بقدرة فريدة على الغوص في نواتهم وذوات الآخرين لإلباس القانون الاجتماعي لباساً بشرياً متميزاً..

لنكتسب السخرية هنا معنى أعمق من الكشف على مستوى التدهور المعنوي للأسرة-الطبقة الوسطى وهي المستشرف نوعية الجزء أو الثواب على المستوى السياسي الذي سيناله في المستقبل هؤلاء الذين تشبهوا بمعرفة الحقيقة والدفاع عنها.. والذين وصفتهم سنية على النحو التالي:

«نور مضمونه.. «نور» من السمك الصغير الذي اتخلق علشان السمك الكبير ياكله «نور» زي «صفاء» وسامى من النوع اللي يلعب دور الشجيع ويبات جعان.. ولكل هؤلاء.. طبقاً للنبيوة الساخرة ماهو فان أما الأرض وما عليها «فلزبيدة» وأمثالها وهم كثيرون وأقوياء هم السمك الكبير وملوك الغابة في عالم يأكل بعضه بعضاً وتمتلكه روح الأشياء والتكاليف على الاستهلاك، على العكس تماماً من كل إدعاءاته المعلنة عن تحرير الإنسان من استغلال الإنسان، وتذويب الفوارق بين الطبقات ويبدو القانون الاجتماعي هنا وقد أصبح كانه القدر لأنه يشق طريقه

من أقلام العدد القادم

د. ماهر شفيق فريد (الحساسية الجديدة عند انوار الخراط)، د.

سامح مهران، نجم والى، سحر سامى، عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل، طارق إمام، خالد منتصر، نورا أمين، مسعود شومان، وجيه عبد الهادي، تواصل، أخبار الكتب.

«الباب المفتوح» فيلم لطيفة الزيات الوحيد:

أشواق الحرية لاتزال تنبض بالحياة

كمال رمزى

جيل واحد، تفتح وعيه وبدأ يطرح على نفسه الأسئلة فى السنوات السابقة واللاحقة لثورة يوليو ١٩٥٢.

أمينة «أين عمري» ، التى لم تنل من التعليم إلا القليل، انتبھت إلى حياتھا المكدورة، المكدرة، التى يصيغھا الآخرون.. فقررت، بلا تردد، أن تتمرد.

فايزة «الطريق المسدود»، الأكثر جدلاً ، لأنها الأكثر علماً، ترفض أسلوب حياة أسرته المنحل، كما ترفض رياء قيم الورع المزيفة، وتتخطى وهى تبحث بحثاً مضنياً، عن طريق جديدة يحفظ لها كرامتها.. وشرفها.

ليلى.. أو فاتن جماسة، من بطلات الشاشة القليلات اللاتى حاولن، بكل إرادتهن أن ينتزعن حريتهن.

قبلها، على استحياء، ظهرت «أمينة» ، بطلة «أين عمري» لأحمد ضياء الدين عام ١٩٥٦.. ثم فايزة فى «الطريق المسدود» لصالح أبو سيف. ١٩٥٨.. و«أمينة» بطلة «أنا حرة» لصالح أبو سيف ١٩٥٩.. ثم فوزية فى «لاوقت للحب» لصالح أبو سيف ١٩٦٢.

لكن الفارق كان واسعا وعميقا، بين «ليلى» وزميلاتها، وإن كن كلهن من

أمينة «أنا حرة»، تصل بعد مشوار طويل، إلى نوع من اليقين بمعنى الحرية يرتبط بالتحرر من الجهل، والتحرر من البطالة... فالبطلة تحقق قدرا من حريتها عندما تتعلم، وتنال قسما أكبر من الحرية عندما تعمل... وتستكمل حريتها، عندما تنخرط في النضال من أجل حرية وطنها.

جدير بالذكر أن هذه الأفلام الثلاثة، مأخوذة عن روايات ذات شأن، لإحسان عبد القدوس، الذي منح الشاشة العديد من بطلات يرفضن الاستسلام والخنوع، ويحاولن أن يصنعن، بأنفسهن مصيرهن.

في الفيلم الرابع «لا وقت للحب»، المأخوذة عن قصة «حكاية حب» ليويس إدريس، تطالعا «فوزية» المدرسة، التي تحقق حريتها بوقوفها ككتفا بكتف، إلى جانب حبيبها الغدائى فى نضاله ضد الاحتلال.

قامت فاتن حمامة ببطولة فيلمي «الطريق المسدود» و«لا وقت للحب». ثم، ببطولة «الباب المفتوح» المأخوذة من رواية بذات العنوان.. كتبتها الدكتورة لطيفة الزيات، ونشرت طبعتها الأولى ١٩٦٠، وأخرجها هنرى بركات عام ١٩٦٣. وهذه الأدوار الثلاثة تختلف تماما عن الأنوار التي درجت السينما المصرية على إسنائها لفاتن حمامة، والتي كانت تبدو فيها، غالباً، فتاة ضعيفة، لاتقوى على مواجهة

الحن التي تعصف بها، منكسرة، مستسلمة، تسيل الدموع على خديها مدرارا، لاتطالب بأكثر من الرحمة.. فى المقابل فى هذه الأفلام الثلاثة، تلوح فتاة تقف على أرض نفسية صلبة، ذات إرادة متماسكة، تقاثل من أجل ما تراه صوابا.. لاتتوقف عن المطالبة بحقوقها كاملة.

وإذا كانت هذه الأدوار الجديدة، عمقت من حضور فاتن حمامة، وجعلتها أكثر اتساقا مع أشواق مرحلة الستينات المترعة بالآمال.. فإن فاتن حمامة، بموهبتها، وقدراتها الرفيعة، عبرت بلامع وجهها المرهف، عن أدق مشاعر بطلات تلك الروايات، وانفعالاتهن المركبة، فمُنحتهن، قدرا لا يستهان به من الشهرة، وقربتهن إلى قطاع كبير من الجمهور، وجعلت لهن طول البقاء.

رواية «الباب المفتوح» فى طبعتها الأولى، تقع فى «٢٥٢» صفحة.. وهى مكتوبة «أو مروية على لسان المؤلفة»، التى تعرف كل شىء عن بطلتها، واقع حياتها الشخصية، إلى جانب واقع وطنها، بالعديد من الوقائع والأحداث التى تترك أثرها فى كل من يعيش فوق أرضه.. وتمتد الرواية زمنيا، إلى عشر سنوات.. منذ كانت «ليلى» فى المرحلة الثانوية، إبان مظاهرات ١٩٤٦.. حتى العدوان الثلاثى ١٩٥٦.. ولاتتوغل لطيفة الزيات فى الأحرار النفسية لترصدها فحسب،

الأدوار الأساسية إلى حسن يوسف الذى مثل شخصية ابن خالة «ليلى»، عصام حبيبها الأول، ومحمود مرسى، الأستاذ الجامعى، الدكتور رمزى، خطيبها الذى كان أن يتزوجها وصالح سليم، المثقف الوطنى، حسين، الذى سترتبط به أخيرا.

يبدأ «الباب المفتوح» بلقطة كبيرة لجرس مدرسة يرق فى الصباح/ صوت راوى، من خارج الكادر يتحدث عن غضب الشعب ورغبته فى الاستقلال التام والحكومات المتعاقبة فيما قبل الثورة.. مظاهرات طالبات إحدى المدارس الثانوية تندلع لتخرج من باب المدرسة.. «ليلى»، فاتن حمامة، محمولة على الأعناق، تهتف بالحرية.. وتتعمد كاميرا وحيد فريد أن تصور البطل من مكان منخفض فيبدو وجه فاتن حمامة شامخا، على خلفية السماء.

بعد لقطات قليلة سريعة، يخلق الأب «شبه» لينهال هزبا على ليلى، بكل قسوة وشراسة فتتألم من دون دموع.

بهذه اللقطات المختزلة، يجسد الفيلم أجوائه الخاصة، زمانا ومكانا.. ويحدد عن طريق تفاصيل صغيرة، واقع البطلة، اجتماعيا ونفسيا، «الباب المفتوح» يدور فى فترة غليان شعبى، فى قلب القاهرة.. و«ليلى»، تعيش مع أسرتها التى تكشف مكونات شقتها عن كونها من الطبقة المتوسطة.. وخلال بعض جمل الحوار القليلة، يدرك المتفرج تناقضات قيم الأجيال التى تعكسها

ولكنها تترك لها، فى معظم الأحيان فرصة التعبير عن أفكارها وعواطفها، بلسانها.. ولعل صناع الفيلم، وجدوا، فى «الباب المفتوح»، مادة ثرية، تصلح للسينما، سواء بالحركة المادية المتمثلة فى الوقائع والأحداث.. أو التطورات الفكرية والعاطفية التى تعتمل بداخل بطلة تمر بثلاث تجارب شخصية، تترك أثرها الواضح على وعيها الذى يزداد تضجعا، وتبلورا.

حافظ السيناريو الذى كتبه بركات ويوسف عيسى، مع المؤلفة لطيفة الزيات، على جوهر الرواية، خاصة بالنسبة للبطلة-الشخصية المحورية- بيقظتها، وحيرتها، ومصدقها، وفوتها.. وحسنا فعل الفيلم عندما اختصر المسافة الزمنية للأحداث، فجعلها تبدأ قبل حريق القاهرة بعدة شهور، وتنتهى مع اندلاع حرب السويس، مكتفيا بالإشارة إلى أن «ليلى»، اختارت، فى لحظة اختبار حاسمة، أن تذهب إلى بور سعيد لتشارك فى معركة الوطن، من دون أن يورط نفسه فى الذهاب إلى «بورسعيد» نفسها، كما هو الحال فى الرواية.

كذلك استبعد السيناريو عشرات التفاصيل الهامشية، والمناقشات الجانبية، ليركز على العلاقات والمواقف الأعمق دلالة والأكثر حيوية.. واستفاد حوار الفيلم من حوار الرواية، المكتوب، أصلا باللغة العامية.. وأسند بركات

هذه الامورة.. فبينما الأم مع الأب،
تطالب ابنتها بالخضوع للنواهي،
والإلتزام بالابتعاد عن المنوعات وبالأ
تخالف أو تناقض.. وإن تجامل وتوافق
من هم أكبر سناً أو مركزاً.. ينهض الإبن
، محمود، الذي يقوم بدوره محمود
الحدينى، فى أول دور له على الشاشة،
بتنفيذ ما يراه صواباً.. وإذا كان للإبن
-نظراً لأنه ولد- حق التصرف المستقل،
فإن الإبنة- لكونها فتاة- ليس أمامها إلا
الإمتثال التام.. أن تكون مجرد دمية أو
العوبة فى يد الجيل السابق..

يتفتح قلب «ليلى» على ابن خالتها،
عصام، أنها تحبه حياً رومانسياً لا يخلو
من صدق وسذاجة.. لكن مع ازدياد وعيها
تتكشف لعينيها عيوبه شيئاً
فشيئاً.. فما هو يتعاقس عن الذهاب مع
شقيقها إلى القناة للانضمام إلى
الغداثيين.. مهندس، يبدو عصام، حسن
يوسف، فى عيني ليلى، فاتن حمامة،
صغيراً ضعيفاً، هزلاً، وهنا تتبدى
مهارة بركات فى تحريكه لمثليه،
وقدرته على فهم مشاعر أبطاله.. إن
فاتن حمامة، بعد توديع شقيقها على
السلام، تقف أمام باب شقتها، حيث
يرتسم على ملامحها درجة عالية من
الإنهاك النفسى.. يقترب منها حسن
يوسف، بخجل، وشعور بالذنب.. بهم بأن
يتلمس أناملها.. وينظرة واحدة منها
يدرك أنها غير مهية لأدنى تجاوب معه.
أن الفيلم، بهذه اللغة السينمائية،

يختزل صفحات طويلة من الرواية.
لاحقاً، عندما تكتشف «ليلى»
علاقة «عصام» بخادمتها، تختابها نوبة
غثيان.. وسرعان ما تنهى علاقتها به،
بحزم، وبلا ندم.. وتخرج من التجربة
أقوى، وأشد تماسكاً.. وتودع محطاته،
ومرحلة الدراسة الثانوية.. لتدخل
مرحلة جديدة..

يعتمد الفيلم، فى أجزاء عدة، على
المونتاج المتوازى، الذي يقدم بسلسلة،
حدثين فى وقت واحد، بينهما علاقة
توافق أو تضاد.. فمثلاً، أثناء زفاف ابنة
خاله ليلى، وبينما الراقصة تقدم
فقرتها فى جو لاه، يتم القطع على لقطة
كبيرة لآلة الرق، والأصابع تنقر عليها،
لتتبعها مباشرة لقطة كبيرة لكشاف
هنوتى فوق كشك بمعسكر انجليزى،
وأصابع جندى بريطانى تفسط على
زناد مدفع رشاش تصيب طلقاته ذراع
محمود، شقيق ليلى. ويعود السرد إلى
حفل الزفاف ليقدّم لقطة تعقبها أخرى
للجريح وقد استند على كتف زميله
حسين أو صالح سليم.. هنا يبرز الفيلم
التناقض بين ما يدور فى القاهرة،
وما يحدث فى إحدى مدن القناة.. وهو
تمهيد يتلأم تماماً مع الحوار الذى يدور
بين محمود وحسين، أثناء عودتهما فى
القطار، حول ضرورة أن يشارك الشعب
كله فى المعركة.

يستعين «الباب المفتوح» بوثائق
مضروبة، ومسموعة، مما يحدد زمن

مواصفات الزوجة النموذجية. التى لابد وأن تكون مطيعة، لاوظيفة لها فى الحياة إلا العيش من أجل إرضاء زوجها.. ومع مقدمات حرب السويس، يقرر الدكتور رمزى، المنزعج المتهجم، أن يرحل مع أسرة «لىلى»، إلى عزبته بالفيوم. طلبا للأمن والأمان.. هنا، تأتى لحظة الاختيار الحاسم بالنسبة للىلى. وهى ذات اللحظة التى يمر فيها الوطن كله، باختبار مصيرى.

فى محطة السكك الحديد، بزمخما البشرى، ومغزاه المعنوى كمفترق طرق، تأتى النهاية القوية الدالة. فكما أن الوطن، اختار بشجاعة أن يواجه، ويتحدى، ويصنع مصيره..تنزع فاتن حمامة، بهدوء وجرأة خاتم الارتباط العبودى من أصبعها، لتضعه على كف محمود مرسى، غير عابئة، بنظرات الاستنكار والوعيد، المنطلقة من مهنى والدها..لقد قررت بكرامة، كما قرر الوطن بكبرياء.. وهامى تلحق بالقطار المتجه إلى بورسعيد، مدينة النور والنار، ملتقية بالأقرب إلى عقلها، وقلبيها..«حسين» ليتوحد مصيرهما، بمصير الوطن..

«الباب المفتوح»، المعتمد على رواية لطيفة الزياد، الذى حققه بركات منذ ثلاثة عقود، لا يزال ، حتى الآن، نابضا بالحياة، والحضور..ينعش الروح بآماله وأشواقه..شأنه فى هذا شأن القليل من أفلامنا التى استجبت البقاء..عن جدارة.

الأحداث من ناحية، ويمتد الفيلم بعدا موضوعيا من ناحية أخرى..فثمة على سبيل المثال، مشاهد تسجيلية لحريق القاهرة حيث الدخان الكثيف يغطى سماء العاصمة ، والمحلات التجارية وقد تصلت إلى جدران عارية، سوداء، وركام، وثمة صوت جمال عبد الناصر، فى جزء لاحق، وهو يعلن تأميم شركة قناة السويس.

لايربط «الباب المفتوح» الوقائع العامة بالأحداث الخاصة فحسب، بل يدمجها تماما، ويجعل «الوقائع العامة» جزءا من عقل ووجدان البطلة..فى أحد المواقف، تمر لىلى بأزمة نفسية حادة، فترى ذات الدخان، المقبض ، الكثيف، الذى غطى المدينة يوم الحريق.

يتسلل«حسين» بنقائه ووطنيته، إلى قلب لىلى، ولكنها، مع سفره إلى الخارج، والتحاقها بالجامعة، ونزولا على رغبة والديها، ترتبط «رسميا» بالاستاذ الصارم ، الجاد، المهيب، الدكتور رمزى، الذى أدى دوره، ببراعة، محمود مرسى..ولأن لىلى تملك القدرة على التقويم والحكم، كما تملك الشجاعة على مراجعة الذات، تكتشف مع توالى المواقف، مدى خفوت الحس الأخلاقى، والوطنى، عند ذلك الخطيب المتخلف فى أعماقه.. إنها تنفصل عنه نفسيا حينما تسمعه ينصح شقيقها بالاكتماء بإقامة علاقة جنسية مع الفتاة التى يحبها بدلا من أن يتزوجها..وتبتعد عنه، أكثر فأكثر، عندما يعرب عن

ندوة

د. لطيفة الزيات تحدثنا:

الإبداع والسياسة أبقياني على قدمي

شارك في اللقاء:

د. أمينة رشيد، د. رضوى عاشور، د. سيد

البحراوى، اعتدال عثمان، فريدة النقاش

إعداد: مجدى حسنين

والإنسانية، على مستويات
عديدة. وإذا كان هذا الاحتفال
يأتى متأخرا بعض الوقت،
فيشجع لنا أن اتحاد النساء
التقدمى بحزب التجمع، شاء أن
يحتفل بالدكتورة «لطيفة
الزيات»، حتى قيل أن تتم
السيمين، بأن أهداها وثائق

- فريدة النقاش: يسعد مجلة
«أدب ونقد»، ومجلس تحريرها
ومستشاريها، أن تحتفل بالعيد
السيمنى للأديبة والناقدة
والمتأهلة الدكتورة «لطيفة
الزيات»، الرائدة الثقافية،
والمتأهلة التقدمية، التى أثرت
حياتنا الثقافية والسياسية

المؤتمر العام الثاني. بعنوان «تعمير الوعي»، وكان مقصودا من هذا العنوان أن يضطلع الدور المركزي الذي لعبته «د.لطيفة الزيات» في حياتنا من كل النواحي. وحوارنا اليوم هو محاولة كي نلاحق- إذا استطعنا- هذه المسيرة الفنية بكل وجوها.

المؤتمر العام الثاني. بعنوان «تعمير الوعي»، وكان مقصودا من هذا العنوان أن يضطلع الدور المركزي الذي لعبته «د.لطيفة الزيات» في حياتنا من كل النواحي. وحوارنا اليوم هو محاولة كي نلاحق- إذا استطعنا- هذه المسيرة الفنية بكل وجوها.

الوعي في البدء

- د.أمينة رشيد: لطيفة الزيات، الشخصية ذات الملامح المختلفة، فهي الكاتبة والناقدة والمناضلة والأستاذة الجامعية، وبعضها ملامح أصبحت رموزا في حياتنا الثقافية والاجتماعية. كاتبة «الهاب المفتوح»، وإحدى رائدات «لجنة الطلبة والعمال». ولا أريد أن أفصل بين هذا كله، وأضع في المقدمة ملامح «الإنسان» المليئة بحب الحياة، والرغبة في الانتماء، ومع ذلك هي إنسانة بداخلها تناقض وجدل عميقان، بين التواجد مع الجماعة وفي الجماعة، وبين التوحد وحتى الوحدة الشديدة، وأريد أن أضع قمتين في الحوار، وأن أركز على المعنى الرمزي، لإثنين من عناوين كتبك الأساسية، وهما «الهاب المفتوح» و«الشيخوخة» أي البدايات ولا أقول النهايات، لأنها عندك كما في الرواية، مفتوحة دائما. أولا: كيف كانت البدايات..بداية

د.أمينة رشيد: لطيفة الزيات، الشخصية ذات الملامح المختلفة، فهي الكاتبة والناقدة والمناضلة والأستاذة الجامعية، وبعضها ملامح أصبحت رموزا في حياتنا الثقافية والاجتماعية. كاتبة «الهاب المفتوح»، وإحدى رائدات «لجنة الطلبة والعمال». ولا أريد أن أفصل بين هذا كله، وأضع في المقدمة ملامح «الإنسان» المليئة بحب الحياة، والرغبة في الانتماء، ومع ذلك هي إنسانة بداخلها تناقض وجدل عميقان، بين التواجد مع الجماعة وفي الجماعة، وبين التوحد وحتى الوحدة الشديدة، وأريد أن أضع قمتين في الحوار، وأن أركز على المعنى الرمزي، لإثنين من عناوين كتبك الأساسية، وهما «الهاب المفتوح» و«الشيخوخة» أي البدايات ولا أقول النهايات، لأنها عندك كما في الرواية، مفتوحة دائما. أولا: كيف كانت البدايات..بداية

الأمريكي.

الموجودة بشكل واضح، لقد رتني على لقط المتناقضات، إلى جانب الوعي السياسي، الذي كان له أكبر الأثر في حادثة قتل البوليس للمتظاهرين في المنصورة، ووصل عدد الشهداء يومها إلى أربعة عشر شهيدا، وكان لهذا الحادث أثر كبير على، كما كتبت في «حملة تفتيش»، إذ دخلت باب الالتزام الوطني من أوسع أبوابه، وأعتقد أن هذا كان صحيحا.

أما الوعي الطبقي فقد نشأ قبل هذا بكثير، بل يكاد يتبلور منذ مراحل الطفولة، لأنني كنت أمر على مباني الخان وأرى المرضى والفقراء والمجذومين، وأجرب لأنني لا أستطيع تحمل الرؤية، هذا التناقض بين الفقراء والأغنياء، بين المرضى والأصحاء، كان من أسباب توجهي إلي بعض الوعي.

هناك شيء آخر حرضني على الوعي، وهو الفروق بين الفئات والفئات، إذ كنت صبية غاضبة على هذه الفروق، إلى جانب تعلقى الوطني الشديد، كل هذه الأوضاع جعلتني أصل إلى درجة من الوعي، وأعتقد أنني دخلت الماركسية من باب الوطنية أولا، ومن باب الإعجاب الشديد بأخلاقيات الماركسية. إذ وجدت في الماركسية المساواة التي كنت أسعى إليها، لا بين الرجل والمرأة، ولا بين الفقراء والأغنياء فقط، بل بين البشر جميعا، وأعتقد أن هذا مهم جدا في تكوين

وقبل أن أبدأ في كتابة رواية «الباب المفتوح» بدأت القراءة الدارسة، لا مجرد القراءة من أجل التذوق للروايات الحديثة، وكنت مفتونة بالرواية الحديثة متمثلة في «هيمنجواي»، «بوقرات أيضا» لأنني متخصصة في النقد- كتبت نقد كثير جدا، بل كل ما أتيج لي العثور عليه من كتب نقد، وهي كميات ضخمة، إلى جانب هذا وبشكل متواز معه، تأتي قراءاتي الماركسية، وهي طبعاً قراءات مهمة للغاية هذه هي بداية القراءة.

أما بداية الكتابة، فترجع إلي استمرارى في كتابة التاملات، وأول قصة نشرتها كانت في مجلة «المصري»، وكنت وقتها طالبة بالسنة الأولى بالجامعة ولكنني لم ألبث أن أنهكت في السياسة، التي لم تترك لي فراغا للاستمرار في اتجاه الكتابة، وإن كنت قد رغبت بمجود أن قرأت «عودة الروح» في أن أكون كاتبة». وأول عمل كبير لي كانت رواية «الباب المفتوح» عام ١٩٦٠، والتي تأخرت عن الظهور لاعتبارات كثيرة، منها حصولي على الدكتوراة، إذ أنني لم أشرع في الكتابة إلا بعد حصولي على الدكتوراة.

وبداية الوعي عندي أنني وجدتته بصورة مبهمة عن طريق أخوى «محمد» و«عبد الفتاح»، وأعتقد أنني وعيت أشياء كثيرة من الطبيعة

ومىي، وفي تقبلي للماركسية.

- فريدة النقاش: هل لنا أن نقف عند دور الدين في تكوين شخصيتك، وكيفية الجدل معه في تكوينك الثقافي؟

- د.لطيفة: كنت طالبة مجتهدة جدا في الدين، أعنى الاجتهاد في حصة الدين، حيث كانت حصيلتي اللغوية تساعدني في هذا الاجتهاد، ولكني لم أكن طالبة مصلية، فالدين كان مهما- ومايزال- في حياتي، ولكنه لم يكن عصب هذه الحياة ولامحورها، ربما كان الوطن هو العصب وهو المحور.

الابداع عشقا

- د. أمينة: هل يمكن أن توضحى لنا كيف كانت بداية كل عمل كتبتيه..هل البداية صعبة أو بالعكس، تأتي البداية ويتشكل العمل حولها..هل البداية مرتبطة بلحظة من الحياة؟

- د.لطيفة: في رواية «الباب المفتوح» كنت في وضع مهدد، كانت لي رؤية للحياة كطالبة مناضلة، وكطالبة مشاركة في الحركة الوطنية، وهذه الرؤية للحياة توشك أن تغتلب مني نهائيا.

- فريدة: لماذا؟

- د.لطيفة: نتيجة لتعاقب

ولمشاكل خاصة ونتيجة لتعقد في الحياة، وحين أمسكت بها، أعنى حين بدأت في كتابة «الباب المفتوح» انتظرت أربع سنوات، وكنت أقصد الكتابة عن سنين التكوين بالنسبة لي، لأن الجامعة كانت المكون الأساسى، وكان من حسن حظي أنني دخلت الجامعة في وقت تتنفس فيه البشرية كلها الصعداء عقب الانتصار على الفاشية والنازية، وكانت آمال التحرر الوطنى مفتوحة إلي أبعد مدى، وكذلك الرغبة في المعرفة، وكان من الممكن أن يستوقفك زميل في ردهة من الردهات ويسألك هل قرأت «فاليوى» فتأتى إجابتك بالنفى، فيكون الرد بأتنى لا أنهم شيئا على الإطلاق، فذهب، وأكد وأتعب من أجل قراءة «فاليوى» وكذلك الحال في أسئلة أخرى عن قراءة «رابعة العدوية» أو غيرها من الموضوعات..إذ كانت لحظة التشوق فيها إلى المعرفة، بقدر التشوق إلي الحب. فهي لحظة تاريخية جميلة جدا.

وأنا طبعا لم أكتب قصة الأربع سنوات، فكتبت قصة مختلفة تماما، قصة عن مصر في عشر سنوات من ١٩٤٦ حتى ١٩٥٦، وكنت أتمتع بيسر غير معقول، إذ كان من الممكن أن أتمد على السرير وأن أرى المشهد مكتملا أمامى وأصب فقط على الورق. ويبدو أنه ضاعت حتى هذه القدرة، فيما ضاع

من أشياء. الكتابة بالنسبة لى
الآن أحيانا تكون متدققة،
وأحيانا تكون متعسرة، ولكنها
دائما على الورق. فامشيت فيه
قبل ذلك، ياخذ الشكل النهائي
على الورق.

وبالنسبة لمسرحية «بيع وهرا»
كانت العمل الثانى بعد رواية «الباب
المفتوح» وكنت على نفس القدر-
مثقلة بالافكار وبالمشاعر المتباينة
المتعارضة، لدرجة أننى حملت
المسرحية تيمات أكثر مما تحملت ،
وأمنى أن الرغبة فى القول وفى البوح،
كانت مريحة لى، لدرجة أننى أدخلت
تييمات مع بعضها البعض فى هذا
العمل.

ولم أستطع أن أخلص المسرحية من
التييمات الزائدة، وأن أشذبها إلا مؤخرا،
حيث نشرت فى طبعة جديدة صادرة عن
هيئة الكتاب المصرية.

- د. أمينة: كنت أريدك فى
أثناء هذا الصدد، أن تلقى أمام
البدائيات التى لا تنتهى، وهى
تيمة موجودة فى «الشيخوخة»-
على سبيل المثال- بشكل ملح.

- د. لطيفة: الحقيقة أن الأشياء
التي لا تنتهى، بدأت فى حياتى
تنتهى، فكل الأشياء التى كانت
معلقة عندي، استطعت بعد أن
وصلت إلى درجة جيدة من
التصالح النفسى ، أن أكملها،
فالمعمل الجديد والذى استمر

معى، وقد أشوت إليه فى
«أوراق شخصية» بعنوان
«الرحلة» وهى رواية لم تكتمل،
أكملتها تحت عنوان «صاحب
البيت». أما «الشيخوخة» فلها
مكانة خاصة عندي، لأنها تعطى تعبيراً
من رؤيتى، وقد تمعدت ونضجت، وقد
عرفت حدودها، فإذا كنت قد
طمحت فى «الباب المفتوح»
لإصلاح العالم، فأتانا أطمح فى
«الشيخوخة» لإصلاح نفسى.

- د. سيد البصرى: هل
تقصدين التصالح أم إصلاح
النفس؟

- د. لطيفة: أقصد إصلاح نفسى ،
ومراجعتها ومعرفة الخطأ من الصواب
فى أفعالى، لأن التصالح لا يأتى إلا بعد
المواجهة، أو ما سميتة الإصلاح.

ولذلك تجد أن الأسلوب فى
«الشيخوخة» يختلف عما سبقها من
أعمال، وكذلك الرؤية الزاهرة
للمستقبل الموجودة فى «الباب
المفتوح». فهى رواية لا تنتهى ،
والنهاية فيها بداية، لا يوجد فى
«الشيخوخة» الطموح الذى كان فى
«الباب المفتوح» بل يوجد رها بهذا
الجزء من الحقيقة التى أستطيع
الإمساك بها، فقد كانت هناك
محاولة للإمساك بباتوراما للحقيقة ،
أصبحت فى «الشيخوخة» راضية
بهذا الجزء من الحقيقة الصغيرة التى أنا
متأكدة منها ومن مدي صحتها، ولك أن

الوطني وتشارك في العمل النضالي الاجتماعي الثوري، وتكتب ، وتنجز وترتّبك..كل هذا إلى أى مدى هو نتاج لتاريخ وليس لظروف تكوين ذاتي فقط؟

- د.لطيفة: سؤال جميل جدا يارضوى..ورغم كل السلبيات أحب أن أوضح نقطة واحدة، وهي أنه لولا ارتباطي بالحركة الوطنية الاشتراكية في الأربعينات، لما استطعت الاستمرار إلى الآن، وأنا أؤكد أنها صنعتني ، وشجّنتني ، ومكنتني من النهوض من كل العثرات التي واجهتني المرة بعد المرة، سواء على المستوى الشخصي أو على المستوى العام وأن استبعاد الأمل في إمكانية الاستمرار. واعتقد أن هذا لا ينطبق عليّ وحدي، بل على كل جيل الأربعينات، فالحركة الوطنية والشعبية صنعت هذا الجيل، ومكنته- رغم أنه جيل رأى الأحوال متمثلة في أكثر من حرب، وفي أكثر من هزيمة- أن يستمر واقفا وطامعا في الغد، حتى الآن.

عشت وأنا طفلة فرحة الأمل والطموح بالاستقلال وعرفت الاستقرار، وعشت هزيمة ١٩٦٧، التي أؤكد أنها هزمتني من الداخل «مرمطنتي» ولكنها لم تفقدني الأمل في إمكانية الاستمرار، طبعاً عشت حتى رأيت الانقلاب على كل المنطلقات الوطنية، القريبة إلى نفسي، والتي عشت عليها، في زيارة السادات «لإسرائيل» وفي

تقول عنه تواضع في الطموح، أو أن الأحلام أصبحت قليلة.

د.رضوى عاشور: هذا تواضع في الطموح أصبح محكوماً بومي الضرورة والواقع. وبدلاً من الطموح الجامع في المرحلة السابقة، أصبح الطموح محكوماً بهذه الحدود.

الذات والتاريخ

- فريدة: هذه الحدود هل هي ذاتية أم تاريخية؟

- د.لطيفة: الاثنان..محدودية ذاتية هي قاطعة وواضحة، ومحدودية تاريخية أيضاً ، ولا تنسى إنني من الجيل الذي عاش تقسيم أوروبا مرتين، مرة لصالح الاشتراكية. ومرة أخرى لصالح الرأسمالية والفاشية.

وقطعاً لا بد أن يترك هذا أثره الواضح على الطموحات التاريخية.

د.رضوى: أريد أن أكمل هنا مقالته «فريدة النقاش» لأهمية ما طرحته حول الحدود الذاتية والتاريخية، ولنا أن نرجع إلى مصر، ولو نظرت إلى «لطيفة الزيات» خارج ذلك بعيداً ولو خطوتين، وتأملت مسيرتها..إلى أى مدى هي فعلاً نتاج طبيعي للتاريخ بكل ارتباطاته مصرياً وعربياً في الأساس، وأمتي في هذه المسيرة بالذات تلك الفتاة العفوية التي تتحرك بطموح عال، لتغيير العالم، فتشارك في العمل

ماذكرته.

د. سيد البهراوى: أريد أن أشارك فى مسألة المطلق من مستواها الفلسفى، وفى نهاية «الباب المفتوح» تأكيد بأن الشعب بصحبة بطل الرواية، يحطمون تمثال «ديليسيوس». والحقيقة التاريخية لا تقول بما قالته الرواية، بل تقول بأن التمثال تحطم جزئيا، ولم يتحطم تماما، إلى أى مدى يمكن أن يمثل هذا فى الرواية نوعا من التمسك بالمطلق، وعدم الاعتراف بالنسبى، وهو هنا جزئية التحطيم، ويمكن أن يكون قد امتد بالفعل حتى «الشيخوخة» التى يداننا معها ندرك النسبى أو نتواضع وندرك الجدلية الفعلية بين المطلق، والنسبى و أرى النسبى موجودا أيضا فى مسرحية «بيع وشراء» فهى مبنية على وصى بالجدل بين النسبى والمطلق، وربما هذا نتيجة للشيخوخة ذاتها. ولكن المرحلة السابقة على الشيخوخة، هى نوع من التمسك أساسا بالمطلق، حتى على مستوى الوعى السياسى وذكرت سببين لانتماك للماركسية: وهما الوطنية، والاعجاب بأخلاقيات الماركسية نفسها، والسببان من وجهة نظرى أخلاقيان، وليسا لصيقى الصلة بالماركسية كتنظيرية، من الممكن توافق مثل هذه الاخلاقيات لدى أى فكر آخر فلا أراها خصوصية فى الماركسية، تلك الخصوصية التى تكمن فى البعد الطبقي أكثر من الوطنى والاخلاقى،

كامب ليفيد، وفى تلاحق الهزائم، وأعتقد أننى هزمت. ولم أهزم فى نفس الوقت، هزمت من حيث الحلم الذى لم يعد يملا قلبى ونفسى بالسعادة وبالاستقرار، ولم أهزم من حيث قدرتى على الاستمرار فى العمل، والهزيمة الحقيقية فى تصورى كانت من الممكن أن تؤدى بى إلى الانقطاع عن العمل.

د. وهبى: أذكرك أنه فى سنة ١٩٦٨ تقريبا، كنت تكتبين- أحيانا- مامودا صغيرا فى الصفحة الأخيرة «بالأهرام»، وكتبت فى إحدى المرات من «جمال الفيطانى» واحتفيت «بأوراق شاب هاش منذ ألف عام» تحديدا، لأن نص الفيطانى كان يقدم الهزيمة من منظور تاريخى، وكأن هناك حفريات توضح أن أناسا هزموا من دولة اندثرت اسمها «إسرائيل» وأذكر أنك اقتبست بيتا من شعر «سميح القاسم» يقول فيه: ياوحولا لصقت بتحلل تاريخى العظيم..إننى أحكم بالموت عليك» من كل هذا أتصور أن لطيفة الزيات كان داخلها مطلق لم يهتز فى أية لحظة، وهو مطلق الإيمان بحق مصر وبالحق العربى فى أن يكون له وجوده، وكل الاهتزازات التى تمت، كانت فى مستويات أدنى من هذا المطلق الثابت، المؤمن بالتاريخ فى صعوده فى نهاية المطاف، فهل هذا صحيح؟

د. لطيفة: أتفق معك فى كل

فهل هذا امتداد للمطلق وتجلياته؟

د. لطيفة الزيات : سأرد عليك يا سيد وان ابتعدت عن مقصود سؤالك قليلا، اذ ارى الناس تحطم التمثال في آخر «الباب المفتوح» لكن في ادراك كامل من قبل «ليلي» البطلة التي تنادى وتزعم: الاصول... الاصول... ومن هنا كان يوجد تطلع إلى مستقبل، تتم فيه حلول جذرية وتقطع دابر الاستعمار والاستغلال. وحكاية المطلق عندي حكاية طويلة، رغم اننى (كما ذكرت، فكريا واعتقد سلوكيا ايضا) فالاشتراكية تحولت عندي من مجرد الايمان العقلى إلى السلوكيات) رغم هذا ففكرى كان يتطلع باستمرار إلى مطلق.

كنت أبحث جادة عن مطلق، وهذا يربطنى بسؤال: «أمنية رشيد عن العصارات الرئيسية فى حياتى، والمطلق عندي بمعنى: أننى بنيت مصرية تربيت على المثالية، على مطلق الصدق ومطلق الحب ومطلق الحرية ومطلق الاخلاق، وعلى دوام الأشياء، وربما يكون للدين هنا تأثير أكثر مما اتصوره، فكنت دائما فى تطلع إلى المطلق، تعلمت وبطريق صعب جدا، أن المطلق قرين الموت وأن المطلق جامد، والحياة متجددة وأن هذا يتصل برغبة دفينة عندي تكون جزءا من الصراع الاساسى فى الهرب، فى الموت فى الانسحاب من حياة يشوبها القصور، وتشوبها الحركة والتغير والتغيرات،

وأعتقد أننى أنتهيت من كل هذا وتجاوزت هذا الصراع وكان هذا متصلا أيضا بأننى من الضروري أن أعمل ما لم يعمل، وأن أنجز ما لم ينجز من قبل، وقد يكون هو السبب فى توقفى عن العمل لفترات طويلة، والآن أقتنع بأن أعمل العمل الذى أستطيعه بعدما تخلصت من التطلع الدائم إلى المطلق والكمال والاكتمال وما إلى ذلك.

- فريدة: أريد أن أواصل الفكرة التى بدأها د. سيد البحراوى، حول المطلق، وأعتقد أن الماركسية بها مطلق واحد، هو التغير وأن الماركسية لا يميزها فقط البعد الطبقي عن أية فلسفة أخرى للتغيير، وإنما يميزها أنها أيضا فلسفة تحرر شامل وبهذا المعنى أستطيع أن أفهم بطريقة مختلفة صورة التمثال فى آخر «الباب المفتوح» بمعنى أبعد مما أشار إليه سيد البحراوى، وقراءتى للمشهد الأخير فى الباب المفتوح تأتى فى ضوء فكرة التفاؤل التاريخى، وأذكر هنا حدثا واقعا أنه فى عام ١٩٧٩، بعد «كامب ديفيد» حدثت معركة بين مجموع القوى الوطنية فى بورسعيد وبين الإدارة المحلية التى أرادت أن تعيد تمثال «ديليسبس» مرة أخرى فى نفس القاعدة التى كان يحتلها من قبل، والتى حطمتها مظاهرات ١٩٦٧، فالتمثال لم يحطم كله تاريخيا، بل جزء منه، ولكن بعد هزيمة ١٩٦٧ حطمت الحركة الوطنية فى بورسعيد التى

عليه الواقع من نواح سياسية واقتصادية واجتماعية ، تتخذ منها د. لطيفة الزيات موقفا وطنيا ونضاليا معروفا. وسؤالي هو : إلى أى مدى تتأثر عملية التمثيل قبل الكتابة وأثناء الكتابة بأشكال من الرقابة الذاتية ، وأشكال أخرى تفرضها المساحة المتاحة لعملية التعبير ، فى سياقنا الثقافى خصوصاً إذا ما ضاق هامش حرية التعبير لأسباب تخرج عن إرادة المبدع نفسه؟

إرادة المبدع

- د. لطيفة الزيات : لا شك أن مساحة التعبير تضيق نتيجة للأوضاع التى تفضلت بذكرها، ولكن دائما توجد محاولة من جانبى لتجاوز هذا الضيق، فمع كل عمل توجد محاولة دائمة لتجاوز الحدود التى يفرضها السياق التعبيري، وأعتقد أنني فى «أوراق شخصية» تجاوزت الكثير من هذه الحدود، وأن هذا التجاوز تغلفى عليه العملية الجدلية ثوما من الحذف والإضافة ، فهناك الضرورة، وهناك الحرية ، والمبدع يسعى فى كتابته بين جدل الحرية والضرورة، وهذا الجدل دائم وما هو ضرورة اليوم ، قد يصبح حرية غدا ولذلك أعتقد أن مساحة الحرية حتى فى الشيوخوخة أكبر من مساحة الحرية فى الباب المفتوح. لأن الذاتية هنا تعبر

تتميز بسمات خاصة جدا وأصبحت القاعدة بدون التمثال ، الذى أرادت الإدارة المحلية إعادته إلى قاعدته عند مدخل القناة فتكتأف الناس بصورة غير مسبقة - على حد تعبيرهم هم أنفسهم- ومنعوا وضع التمثال فى عز القهر الساداتى للحركة الوطنية فى مصر، وأنا اعتبر هذه الواقعة - رغم صفرها تعطيك الحق فى تحطيم التمثال تماما عام ١٩٥٦ فى آخر الباب المفتوح»، وسؤالي عن الماركسية: بعد كل ما حدث من انهيارات فى النظم فى أوروبا الشرقية والاتحاد السوفيتى، هل أصبحت الشيوعية يوتوبيا وهل المنهج الماركسى لم يعد صالحا؟

د. لطيفة الزيات : لا أعتقد أن الشيوعية أصبحت يوتوبيا، ولا أعتقد أنها لاقت فى أى وقت من الأوقات تطبيقا حقيقياً. وبالنسبة لى شخصيا ما يهمنى فى المقام الأول أن الاشتراكية كانت حلمى ومستظل حلمى إلى يوم الحات، والرغبة فى التغيير إلى الأفضل تشكل موقفى الذى كان ولم يتغير.

- اعتدال عثمان: الكتابة الإبداعية لدى «لطيفة الزيات» تسبقها فى تصورى عملية تمثل طويلة وعميقة بخصوصية الذات أو الخبرة الحياتية بتعدد جوانبها الذهنية والنفسية والحسية من ناحية ، وتفاعلها من ناحية ثانية بواقعها المعيش بكل ما يشتمل

وفى إصدارها نتيجة بعض الأوضاع التى تتلخص فى إما أن تقولى ، هكذا أقول لنفسى-كلمة أمل وإلا فكفى عن الكلام . هذا كان دافعا من الدوافع التى لم تجعلنى أنشر هذه الرواية من قبل ، وهو دافع سياسى بحث ، لأننى مؤمنة بضرورة أن يبعث الكاتب الأمل، ولكن من الممكن أن يتحول هذا إلى نوع من التزييف للواقع، فالاصرار على إثارة أمل، حيث لا أمل، قد يتحول إلى نوع من الخداع.

-اعتدال: هذا أيضا نوع من الصراع الذى اشارت اليه أمينة رشيد : أن ينطلق الكاتب من موقف سياسى، فى بحث كلمة أمل للناس، فى إطار استمرار الحياة ودوره ككاتب. إنه يدعو إلى التطور والتغيير، والجانب الآخر أنه يخشى ان يكون هذا الأمل غير واقعى وغير مرتبط بمعطيات الواقع.

- د.أمينة رشيد: ساعد السؤال الذى سألته «اعتدال» هثمان، وأسأل من الرقابة فى بعدها السياسى أرى لها بعدا أعمق من ذلك، فهناك رقابة الآخرين، ورقابة التقاليد ، تراث يكبل المرأة أن تقول أو لاتقول وفكرة ان يكتب الكاتب سيرة ذاتية تنمى صورته ،وصورة أشخاص آخرين .. هل دخل كل هذا فى الرقابة.

- لطيفة : هذه نقطة جميلة جدا ، وأريد أن أوضح ان المرأة عندما يكتب

عن نفسها بوضوح، وبفردية أكبر ، أما فى «أوراق شخصية» ، فالوضوح والفردية أكبر مما اتصور أنا ، لأن «لطيفة الزيات» فى هذه الأوراق تعلن: أنا لطيفة الزيات وهذه هى حياتى الخاصة ، لا يوجد تنكر أو أقنعة تختفى خلفها. وفى رواية «صاحب البيت» الجديدة، توجد أيضا حرية ، وأشير أكثر من إشارة إلى المسائل الجنسية، وهذا طبعاً ليس واردا بالنسبة للكاتبة المرأة فى السياق الثقافى العربى.

ومسألة القيود تنطبق على كل كاتب ، وليس على لطيفة الزيات وحدها ، وتتضاعف بالنسبة للمرأة ، وتتضاعف أكثر بالنسبة للمرأة الملتزمة لأننا تربينا على كثير من الصرامة الانضباط والجدية ، وكان ضروريا حتى نواجه حملات الهجوم علينا ان نطهر او نصبح كالمتطهرين -اعتدال: هناك أيضا جانب

الرقابة الذاتية فانت تحدثت عن الجانب الذى يخص هامش حرية التعبير فى السياق الثقافى ، لكن هناك شقا آخر، يخص الرقابة الذاتية، التى يفرضها الكاتب على نفسه

- لطيفة :هذه الرقابة الذاتية من الممكن أن تكون رقابة سياسية معتبرة ، فهذه هى حدود الرقابة الذاتية عندى، ممكن أن تكون رقابة سياسية بمعنى أوضحته فى رواية «صاحب البيت» وهى رواية ترددت كثيرا فى إكمالها



الذات على العالم الخارجى، أم فرضتها قدرة فنية فذة؟ وهل استطاعت «لطيفة الزيات» أن تحول حدود الماضى فى كشف الأنا بقدراتها الفنية غير العادية إلى شكل فنى أصبح إنجازاً جمالياً؟

د. لطيفة: بالنسبة للنقطة الأخيرة لا أستطيع أن أحكم عليها، وأترك هذا للنقاد، لكننى أوضح الخلفية اللازمة لفهم الموضوع، فأنا لا أكتب إلا للقارئ، ولا أكتب إلا وعينى على القارئ، هدفتى من الكتابة أن يشاركنى القارئ رؤيتى للحياة، وأن أكسر عزلتى وأن تصبح رؤيتى هى رؤية الآخرين، فأنا - حتى عندما أكتب عن لطيفة الزيات - لا أكتب عن لطيفة الزيات المختلفة والمفردة، وإنما هدفتى هو النمطى والقارىء، حتى فى «الشيخوخة» وفى «البدايات» هدفتى أن يشاطرنى القارئ رؤية الأشياء، أو مزيج من هذا ومزيج من ذلك، وقد يرسم هذا حدوداً فعلاً للمادة، بحيث أصبحت مادة للكثيرين من العوام، فقد ذكرت لى إحدى القارئات أنها قرأت نص «الشيخوخة» أربع عشرة مرة، ولو لم أكن قد انتقلت من الخاص إلى العام، ومن الفردى إلى النمطى، لما قرأت قارئة هذا النص كل هذه المرات. وهذا يعنى أن النص أصبح ملكاً للجميع.

- اعتدال: مامعنى النمطى هكذا؟

فى السن، يتوقف من الاهتمام بما إذا كانت صورته حلوة فى نظر الآخرين، أو هى غير ذلك، ويتجاوز هذا الشعور. وفى الشيخوخة بالذات عبرت عن هذه المسألة، عندما جعلت البطلة فى إحدى المواقف، تضع رجلها تحت جسدها وتجلس «متريمة» فى مكان العمل فلم يعد يهمها شكل الجلوس، بقدر ما يهمها راحة الجسد، وأن يتخذ الجسد الشكل المريح له، بصرف النظر عن شكل هذه الجلسة، واعتقد على حد قول رجاء النقاش، إننى بهدلت نفسى فى «الشيخوخة» وقسمت عليها قسمة لم تحدث من قبل. - اعتدال: هى بالفعل تحتوى على تشريح للذات وقدرة غير عادية على رصد أدق خلجات الإنسان، حتى مواضع الألم والجروح والضعف وهذه قوة، لا يقدر عليها إلا القوى فهو لم يستسلم لضعفه، بل يصفه ويضع يده عليه. - لطيفة: هو لا يقدر على هذا إلا بعد أن يكون قد تجاوزها حياتياً.

د. وضوى: أكمل سؤال «اعتدال» و«أمينة» بشأن الرقابة أيضاً، واعتقد أن هناك رقابة اختيارية، وأن نصصصص «البدايات» و«الشيخوخة» ودأوراق شخصية» تتسم بجرأة هائلة لكن هذا لا يمنع فى نفس الوقت إنها تحتاج لقدرة لابس به من الرقابة.. ومؤالى هو هل هذه الرقابة أملاها عدم القدرة على الماضى أبعد من هذا فى إذاعة ونشر

النمطى والخاص

والنمطى، إلا أن بطة «الشيخوخة» وبطة «الهدايات» وبطة «أوراق شخصية» هي شخصيات غير نمطية، فقد استطعت أن تقدمى هذه الشخصيات بما يشرك القارىء ويجعله يدخل فى مساحة تضيئه وتثريه وتعلمه، وهكذا دائما الفن الكبير، لكنها شخصيات غير نمطية.

- اعتدال: بمعنى أن الشخصية النمطية فى الغالب تكون شخصية سلبية؟

د.سيد: أتصور أن «د.لطيفة» تقصد بمفهوم النمطية، الفوضى فى الفردى، وصولا إلى جوهر هذا الفردى الذى يربطه بالآخرين، وبالتالي لا يوجد تمارض هنا بين الفردى والنمطى، والفكرة الأساسية هي: إلى أى مدى تفوس داخل «ليلى» بتجسيد ملامحها، حتى ترى أنها شخصية كل «الليلات».

- اعتدال: بحيث أن تغير ليلى من موضع الفتاة العادية المنتمية إلى أسرة من الطبقة المتوسطة، إلى شخص مشارك إيجابى كأنها رسالة العمل الروائى بأن يتوحد القراء مع هذه الشخصية، نحو التغيير الذى تم فى وعى هذه الفتاة.

د.لطيفة: أريد أن أرد على وهوى بعدما اتضح المقصود، أعتقد أنى أجبت على سؤالك بأن الشخصية فى «أوراق شخصية» غير نمطية، وهنا أقف لأؤكد أنها مزيج من الضعف اللامتناهى، ومن القوة اللامتناهية

د. لطيفة: النمطى ماهو مشترك بينى وبين الآخرين، وفى نفس الوقت خاص، هو مزيج من الخاص والعام، بحيث إننا لو وقفنا عند «الباب المفتوح» سنجد أننا لم أكتب فى هذه الرواية عن «لطيفة الزيات»، ولكن كتبت عن فتاة بدأت حياتها ضعيفة وانتهت قوية، وأنا لم أكن بهذه الصورة، إننا بدأت كالعاصفة وانتهيت..

- هريدة: كالعاصفة أيضا فنحن ندمر لك بالصحة والعافية وطول العمر..

د.لطيفة: لماذا لم أكتب عن لطيفة الزيات؟ لأنها ليست نمطية، أنا أتجه إلى الفتاة العادية، الجالسة فى منزلها، ويمكن أن تتمثل نفسها وتذكر كيف تتمثل ضعفها، وكل هذه الحالات من الضعف والقوة، موجودة عند كل إنسان.

- د. وهوى: طبعا أنت -كالعادة- لم تجيبى علي سؤالى ولذلك أنا سأنتقل إلى نقطة أخرى تستوقفنى خاصة بالنمطى، فى المقابلة الطويلة التى أجرتها معك مجلة «ألف» تحدثت عن النمطى أيضا، وأعتقد أنه مفهوم لدى الناقدة «لطيفة الزيات»، والناقدة هنا ليست بالضرورة دائما تقول الأدق بشأن فننا، بمعنى إذا كانت شخصية «ليلى» فى «الباب المفتوح» هي شخصية تحقق التوازن بين الفردى

قدمتها النصوص الثلاثة «البدايات»
و«الشيخوخة» و«أوراق شخصية»
أغنى من أن تسمى نمطية.

- فريدة: لو قلنا نموذجي يكون
التعبير أفضل بدلا من النمطية.

- د. لطيفة: أتفق مع «د.رضوى»
على أن كلمة النمطية غير دقيقة
بالنسبة لهذه النصوص الثلاثة التي
ذكرت، ولكني -كما قلت- أحاول دائما
أن أوازن بين نقاط الضعف ونقاط القوة
داخلي، أملا في أن يجد كل قارئ
وقارئة، نفسه في هذه النصوص، وأن
يرد: إذا كانت هي قد تجاوزت كل هذا
فلماذا لا أستطيع أنا أن أتجاوز؟ فانا
لا أحاول إظهار القوة والهول داخلي، لا..
فانا كلتي جراح، وكلتي ضعف
وغلب، واستطعت أيضا أن أفعل،
وهو ما سمعته من كثيرات، ومنهن من
تعلن أنها لم تكن تعمل وبدأت في
العمل بعدما قرأت «أوراق شخصية»
هذا هو ما أقصده بكلمة نمطية.

- د. هسيد: أنا لا أتصور أن النمطية
عند «لوكاتش» هو أن يكون
بالضرورة مثلا للعصر، بل من الممكن
أن يكون مثلا لطيفة، وليس ضروريا
لمجمل المجتمع أو العصر، وبهذا المعنى
نقرر ما قالت «د.لطيفة» وأريد أن أنقل
السؤال الذي بدأته «اعتدال هثمان»
إلى مستوى آخر، وهو فكرة القمع
والحرية بالنسبة للكاتبة نفسها،
وللشخصيات داخل العمل، وفي علاقتها
بالكاتبة، وأرى أن القيمة الأساسية

أيضا، مزيج من الرغبة في الحياة،
ومزيج من الرغبة في العودة، مزيج من
الشجاعة ومزيج من الجبن، فكل هذا
جعل الشخصية قريبة من القارئ،
وجعل القارئ راغبا في مشاركتها.

د. وهوى: أنا مختلفة معك في هذا
الطرح، فأراك متحمسة جدا لمفهوم
«لوكاتش» عن العلاقة بين الشخصية
الفردية والنمطية، وقبل أن تقرأي
«لوكاتش» نفذت، في رواية «الباب
المفتوح» باقتدار، أما في «أوراق
شخصية» و«الشيخوخة» فهي نصوص
قريبة من السيرة الذاتية، بل أؤكد على
أن «أوراق شخصية» سيرة ذاتية بشكل
جديد، وإضافة إلى شكل السيرة
الذاتية، والحديث حول الشخصية
النمطية النموذجية، التي تمثل
عصرها وتتقاطع في حياتها الخطوط
الرئيسية لهذا العصر، وهي نموذجية
ونمطية بهذا المعنى، وهنا شخصية
«لطيفة الزيات» كما كتبتها «لطيفة
الزيات» في هذه النصوص، هي
شخصية ليست نمطية بل قد تجد امرأة
صدي في بعض عناصرها النفسية، أو
تجد كاتبة أخرى، أو مثقفة ملامح
مشتركة، لكنها في النهاية شخصية
غير نمطية، بمعنى أنها ليست نموذجا
للمرأة المصرية التي عاشت في النصف
الثاني من القرن العشرين، وبالتالي
أشعر أن لفظ «نمطية» يفرض فرضا على
هذه النصوص، وأنا لا أوافق تماما على
فرض هذا اللفظ، لأن الشخصية كما

التي يقوم عليها عمل «الطيفة الزيات» طوال الوقت من البداية وحتى الآن، هو البحث عن الحرية، لكن مفهوم الحرية فيما -تصور- يختلف من مرحلة إلى مرحلة بمعنى أنه، في العملين الأولين، «الباب المفتوح» و«بيع وشراء» يبدو التحرر هنا هو فهم الضرورة، وكذلك في الأعمال الأخرى، وإن كانت في هذين العملين، هي الضرورة الخارجية، ضرورة العالم سواء المجتمع بشكل عام، أو العائلة المتكاملة على المال المتمثل في ميراث الأخ، وتعنى «منفاء» في النهاية أن حبيبها ينتمى إلى هذه العائلة، وبالتالي تستطيع أن تتحرر منه، وفي المرحلة الثانية يبدو أن الضرورة هنا موروثه وداخلية، وهذا واضح في «أوراق شخصية» فقدرة الكاتبة أو البطلة، على أن تجعل «حلمة تفتيش» داخل نفسها، هذا العمل يحبرها ، وكذلك في «الشيخوخة» وأيضا في «صاحب البيت» نجد البطلة تتحرر فقط عندما تستطيع أن تخرج من داخلها هذا الموروث القاتل الذي كان يكبلها في علاقتها بزوجها ورفاقها وتحررت فقط عندما تحررت من موروثها في علاقتها بأسرتها وتربيتها القديمة. ويبدو لي أن مفهوم التحرر في الأعمال الأخيرة، هو تحرر داخلي أكثر منه تحررا من الموروث، فهو فهم للشخصية ذاتها وتحررها من معوقاتها الداخلية أكثر من

كونها معوقات خارجية . وهذا التصور في حال صحته يطرح مجموعة أسئلة. ويبدو منطقيا أن هذا التطور طبعي، لرؤية د. لطيفة التي عبرت عنها منذ قليل، لكن من حق الفنان في حالة كتابة السيرة الذاتية، التي تنتهي عند «حلمة تفتيش».. فإلى أي مدى يكون هذا واردا وصحيحا في حالة «بيع وشراء» و«صاحب البيت» التي تحمل وجودا موضوعيا لشخصيات مختلفة ومستقلة عن الكاتبة. وبطريقة أكثر وضوحا: إلى أي مدى تمارس الكاتبة هنا نوعا من القمع على شخصياتها لتضعهم في إطار مفهومها المتغير للحرية حسب المراحل المختلفة لرؤيتها وتطورها؟

خريدة: لتبسيط السؤال أكثر.. إلى أي مدى أنت بيمقراطية مع شخصياتك التي ليست تعبيرا ذاتيا والتي ليست أنت؟

- د. لطيفة: أعتقد أن فكرة بيمقراطية الكاتب مع شخصياته مثالية نوعا ما، بمعنى أن رؤيتي في النهاية للأشياء هي التي تحرك كل العملية الإبداعية، فقد عشت نوعين من القمع، كأمراة، وكمواطنة، والحقيقة إنني عشت أنواعا كثيرة من القمع ولاداعي لأن نذكرها أو نخوض فيها لكن أقول نوعين من القمع اختصارا، وهما القمع الخارجي من طريق الأسرة والدولة والسلطة وإلى ذلك، والقمع الداخلي عن طريق تسلط الموروث على، ووصلت

المقروء، بمعنى أن حضور الكاتبة الفعلية: المرأة- السياسية- الأستاذة الجامعية- المثقفة، هو حضور ملموس، فكيف تتحدد العلاقة بين الكاتبة الفعلية، والكاتبة الضمنية، أى الشخصية القصصية الراوية؟ العلاقة بين الكاتبة الفعلية بكل أبعادها والشخصية القصصية الراوية، بصورة عامة، وبالنسبة لك بصورة خاصة؟

ج. لطيفة: أعتقد أنني أجبت على هذا السؤال بمعنى المساحة التي تحاول الكاتبة الفعلية أن ترسيها بين ذاتها وبين الشخصية، فهذه المساحة مقصود بها الاقتراب ما أمكن من القارئ العادي، والأمل في أن يقاسم الكاتب العادي الشخصية الروائية نفس مشاكلها.

- اعتدال: أنتقل إلى نقطة أخرى وهي: إن المسكوت عنه في الخطاب الأدبي يعادل من حيث الأهمية والدلالة، المعبر عنه في ذلك الخطاب نفسه، بعين الناقدة هل يمكن أن تقدمي لنا قراءة لما سكنت عنه نصوصك الإبداعية. وفي صياغة أخرى للسؤال هل سنوات الصمت بين «الباب المفتوح» و«الشيخوخة» و«حملة تفتيش» وطبعاً النصوص الأخرى، يمكن أن تعد نصاً آخر، وكيف يمكن قراءة هذا النص الآخر- النص الصامت وسنوات الصمت؟

د. لطيفة: سأجيب على السؤال في صيغته الأخيرة، سنوات الصمت

من خلال تجربتي إلى أن هذا أشد أنواع القمع وانسواء، وليلي كان قسمها في «الباب المفتوح» إلى حد كبير خارجياً وليس داخلياً، لكنه داخلي أيضاً إلى حد ما لأنها تنهزم وتستكين ثم تواصل، و«صفاء» في «بيع وشراء» لاتعاني من قمع داخلي، بل يكبلها القمع الخارجي، وترفض العائلة القامعة، وفي «صاحب البيت» القمع الأساسي هو قمع داخلي، والقمع الداخلي يأتي مع تطور تجربة الإنسان، وأنت ياسيد-كشاب صغير- (إذا كنت شاباً صغيراً) أو مجدى مثلاً: فهو يدرك مدى القمع الداخلي، بعد تجربة حياتية طويلة، وكلما تقدم في السن، يدرك أنه القمع الذي يسهق، ويفوق كل أنواع القمع الأخرى. وهذه تجربة إنسانية عامة.

هـ. سيد: لو كانت حركة التحرر الوطني تصاعدت الايمان أن تنفك معها موروثاتنا وتتحلل؟

د. لطيفة: هذا جزء لا يتجزأ في مطالب «الباب المفتوح»: تغير القيم السلوكية التي توقف التطور.

المسكوت عنه

- اعتدال: هناك قضية خاصة بالعلاقة بين الكاتبة الفعلية والكاتبة الضمنية. فأنت تكتبين في عدد كبير من نصوصك الإبداعية بضمير المتكلم

سنجد أن ما يحكمنى هو التيمة وهى
فى هذه الرواية تيمة العبور من
الكهولة إلى الشيخوخة، ولابهم فيها
كثيرا ماتسميه بالفجوات، والضرورة
الفنية هى التى مكنتها من هذا العبور،
فى الإطار القصصى الذى وردت به،
والمسكوت عنه لا ينتمى إلى التيمة
التي من المفروض أن تضم مجموعة
الجزئيات وفى «أوراق شخصية» قيل
أنى سكنت عن العلاقة «برشاد رشدى»
وأنا لم أسكت عن هذه العلاقة ، ولكن
كتبت عنها فصلا بمدى ما يخدم التيمة،
لأن الأوراق الشخصية ، ليست سيرة
ذاتية، بل صراع واحد فى حياتى، ما بين
الاقبال على الحياة والنكوص عنها،
ما بين الحياة والموت، ما بين الشجاعة
والجبن ، هذا الصراع موجود وهو أساس
التيمة، وكل المفردات التى تخدم هذا
الصراع موجودة ، دون غيرها من
المفردات الأخرى ، وفى حياتى أشياء
مهمة جدا لم ترد، لأنها لاتخدم هذا
الصراع فى هذه التيمة، وما كتبتة
أعتقد فيه الكفاية ويزيد لتعميق هذا
الصراع.

خريدة: لى ملاحظة عما قيل، فلا
أظن أن المسكوت كان عن العلاقة مع
«رشاد رشدى» لأنك كما ذكرت عالجتها
فى «الشيخوخة» وفى «حملة تفتيش»،
فالمسكوت كان عن العلاقة الأولى، التى
أشرت إليها إشارة عابرة ولم تتوقف
عندها أعنى الزواج الأول، فهذا تساؤل
للكثيرين حتى على صعيد السيرة لمن

هى المسكوت عنها، ليس فى نفس
النص، بل أعنى سنوات الصمت ككل،
وهذه السنوات المسكوت عنها،
تعنى أن الانسان لا يبلغ التصالح
مع الذات بسهولة ولا يبلغ التقبل
الكامل للذات أيضا بسهولة، بل
ياخذ همرا ونضالا كبيرين،
ولا يبلغه إلا متأخرا. وهذا
ما ينطبق على حالتى أنا. وما أصدرته
أخيرا «بيع وشرا» و«صاحب البيت»
كان المسكوت عنه فى جوهره وفى
أساسه وهو ما يمثل سنوات الصمت.
وبالنسبة للنص نفسه هذه عملية
أخرى، لو أوضحت المقصود بها سأرد
عليك.

د. أمينة: هل يمكننى أن أوضح
أنا، بأن الفقرات البيضاء وفقرات
الصمت فى داخل النص.. هل هى قيمة
فنية أو أشياء لم تبغ قولها؟

د. لطيفة: هل يمكننا أن نشير
إلى عمل بعينه حتى نحدد المقصود.
-اعتدال: فى «البدايات» هناك
فجوات تاريخية وفقرات عمرية.

د. لطيفة: اعتقد إنها ضرورة
فنية.

د. سيد: لو أردت أن تزيد
توضيح العلاقة مع د. رشاد رشدى فى
«أوراق شخصية» فهذا ممكن ،
باعتبارها من المسكوت عنه فى النص.
د. لطيفة: سأتى «بالنظارة»
لأننى لم أعد أرى جيدا (تقوم) !
ثم تواصل: إذا وقفنا عند «البدايات»

المفتوح» تؤدي هذه الوظيفة، بشكل واضح جدا، وأود أن أوضح وإن كان في هذا شيء من الغرور أن «الباب المفتوح» هي «عودة الروح» من ١٩٤٦ وحتى ١٩٥٦. وبعد ذلك تمزقت الأشياء. ولذلك ذكرت إنني كنت حريصة جدا أن أمسك بمنظوري للحياة قبل أن يفك مني عام ١٩٦٠.

د. وعضو: لكن إلحاح التاريخ موجود في كل النصوص اللاحقة أيضا، فانت كاتبة مسكونة بالتاريخ وفيه أيضا وأريد أن أمستطق بكلام نظري عن مكانة التاريخ في مشروعك النظري وكيف تريئه الآن؟

د. لطيفة: أنا سعيدة أولا أن تقول إن التاريخ يذكرني، فالتاريخ طبعاً بالنسبة لي كان الأمل والتجدد الدائم، فهو الذي يصنع الفترات المزدهرة، ويصنع أناساً عظاماً لهذه الفترات المعينة، وكل عمل فني هو ابن تاريخه، بصرف النظر عما إذا كان خط هذا التاريخ ساعداً أو هابطاً، ولكن هو ابن تاريخه، وابن بيئته وابن ناسه. وشعوري الآن بالتاريخ خارج الأعمال الأدبية، هو شعور متبدل جداً للأسف الشديد، بمعنى: إنني أرى التاريخ لم يتوقف عن صنع الناس، ولكن هذه الجودة المفعمة بأن الغد هو بالضرورة أفضل من اليوم، أو أن أجمل الأطفال لم يولدوا بعد، أصابها بعض الاهتزاز.

كانوا معاصرين لمرحلة هذا الزواج ولديهم ذكريات ويعرفون الأشخاص.

د. لطيفة: أيضاً أحبك إلى إجابتي السابقة، بأن ماكتبته ليس سيرة ذاتية، وأنه لم ترد فيه أشياء كثيرة هامة، مثل علاقتي بأهلي، وعلاقتي بكليتي، وطلابي، وعلاقتي بالكتب، وبقراءاتي، كل هذا لم يرد، أنا ذكرت فقط من هذه العلاقة مجمل ما يكون مفردة من مفردات الصراع، والعلاقة بالزوج الأول مبنية بشكل جميل. -أعتقد- لأنها تكتب أبعاداً رمزية.

د. وعضو: عندي سؤال خاص بالكتابة الأدبية، ذكرت في أول الحديث إنك عندما قرأت «عودة الروح» «لتوفيق الحكيم» شعرت لأول مرة بأنك تريد أن تصبح كاتبة. هذا يوضح أنك في مرحلة مبكرة انتبهت - وإن لم يكن بالضرورة بشكل واضح - إلى هذا النوع من الأدب، الذي يسمح لك بأن تقدمي ما يجمع كل ما يهكم في الحياة، ما يجمع السياسي والثقافي، الوطني والعاطفي، التاريخي والذاتي، كل هذا في إطار الأدب، وسؤالي مرتبط بمشروعك الأدبي وما دور التاريخ فيه من وجهة نظرك أنت.. لأن من الواضح أن البداية كانت الرواية التي تجمع التاريخ ومفردات الحياة اليومية لمجموعة من البشر؟

د. لطيفة: أعتقد أن «الباب

امراة اللغة

د. سيد: أنا شخصياً أحس أن في عمك بصفة عامة يبدو الأسلوب وكيفية التعامل مع اللغة أهم العناصر، هناك اهتمام بالغ بالأسلوب وهو اهتمام ليس مقصوداً فهو أسلوب جميل جمالا طبيعياً وتلقائياً، لكن بالنسبة لى يكاد يأخذنى ، وهو الفارس الأول فى عناصر العمل الفنى . يبدو هذا غير طبيعى فى ظل تخصصك مثلاً كاستاذة فى الأدب الانجليزى، والنقد الانجليزى، فما هى مصادر الجمال الأسلوبى.. وهل تشعرين أنك كامرأة تمتلك خصائص أسلوبية مميزة عما لو كان كاتباً رجلاً يكتب من نفس التيمات؟

د. لطيفة: أولاً أنا لم أرد أن أدخل قسم اللغة الانجليزية، أنا دخلت قسم اللغة العربية فى بداية دخولى الجامعة، على أمل أن يعلمونى الكتابة، وانتقلت فى نفس السنة إلى قسم اللغة الانجليزية عندما يأسست تماماً من إمكانية تعلم الكتابة فى قسم اللغة العربية.

د. سيد: مع ملاحظة أننى فى قسم اللغة العربية بنفَس الكلية!!

د. لطيفة: أضف إلى ذلك أننى قارئة جيدة، وقرأت طبعاً معظم ماكتب باللغة العربية، ولا أشعر أن لغتى جميلة بشكل خاص، ولكن أشعر أنها تحمل مشاعر كثيرة ومتناقضة ومتضاربة، وهذا هو

سر حلاوتها، وأشعر أيضاً أننى كاتبة أسعى - عندما أكتب- إلى التأثير فى الآخرين، ومحاولة تحريكهم فى هذا الاتجاه أو ذلك، رغبة منى فى أن يشاركونى رؤيتى للحقيقة، فإذا كان هناك أى جمال فى أسلوبى فهذا سبب من الاسباب الوجيهة التى تكمن وراء ذلك.

د. وهنوى: أنا أختلف مع د. سيد، فيما طرحه حول اللغة، ومصدر تميز لغة الكتابة ليس العناية الفائقة بالأسلوب، وليس الجمال البالغ للأسلوب أو البلاغة الزائدة، بل المصدر يكمن فى الدقة التى لا تتوفر دائماً فى الكتابة العربية الحديثة، هناك دقة واقتصاد ورغبة فى نقل الشحنة الانفعالية أو تفاصيل المشهد.. أو... أو.. بالكلمات المساوية بقدر الإمكان، وأنا لا أعتقد أن «لطيفة الزيات» من الكتاب المولعين باللغة كلفة، وليست من المولعين بالبحث اللغوى فى الكتابة، لكن أتصور أنها تعيد الجملة مرة وثلاثاً، لأنها قلقة بشأن مدى دقتها كإداة توصيل ما تريد توصيله، سواء كانت شحنة انفعالية أو تفاصيل مشهد. فهل هذا صحيح أم لا؟

د. سيد: لا يوجد خلاف.. لكن أضيف إلى ماذكرته د. وهنوى « حول الاقتصاد والدقة فى اللغة سؤالاً: هل السر يرجع إلى ديمياط أم هيمنجواى؟

د. لطيفة: بالطبع هو نتيجة لدراسة الآداب الغربية وليس هيمنجواى بالتحديد، بل الآداب

الفريبة عموماً.

د. سيد: ولماذا تنكرين الأكثر
الديماطى فى هذا الصدد؟
د. لطيفة: ياريت...

د. رهسوى: خاصة أن الدمايطه
معماريون شطار، فهناك - بخلاف الدقه
فى اللغة - يوجد وهى حاد بالبناء وهو
ما يميزها، حتى فى المقال، وهو نوع من
الصرامة الايجابية.

د. حميدة: هناك سؤال عن اللغة
والمرأة: هل تتميز المرأة بأسلوب خاص
يجعلها مختلفة فى التعبير من الرجل؟
د. لطيفة: أنا أسلوبى كاصراة لا

أستطيع أن أحكم عليه، بل نحتاج إلى
متخصص فى النقد يستطيع أن يقول
أن هذا الأسلوب يتميز ببعض السمات
أو لا يتميز عن أسلوب الرجال، وهذا
كلام معاد ومكرر، لكن المهم أن أقول:
أسلوبى هو أنا بشكل أعتقد أنه
واضح أكثر مما هو واضح عند أى
كاتب من الكتاب، لدرجة أن الناس
تقول لى ضمن تعليقاتها النقدية، أنهم
متدما يقرأون لى نصاً، يسمعوننى وأنا
أتكلم.

د. أمينة: أنتقل إلى سؤال آخر
عن دورك كناقده، فقد عشت تجربة
مجلة الطليعة، وصفحاتها الثقافية،
فهل أثر ذلك فى مفهومك للأب ورويتك
للأبناء الشبان، آنذاك؟ نريدك أن
تحدثينا عن هذه التجربة؟

د. لطيفة: لم يحدث أننى غيرت
رأى فى تقبلى للأبناء الشبان

وأعمالهم.

د. أمينة: أعنى أنك كنت
مستغربة الظاهرة فى البداية.
د. لطيفة: لا... أبداً

د. رهسوى: أذكرك بتعليقك على
عدد الطليعة بعنوان « هكذا تكلم
الأبناء الشبان فى مصر » قبل
مدور ملحق الطليعة، وعلق عليه د.
لويس عوض ود. لطيفة الزيات
ولطفى الخولى. وقال د. لويس إنها
زويحه فى فنجان، ود. لطيفة كان
موقفها متفهماً، ولم تقل مثل مقال
لويس عوض.

د. لطيفة: لسبب بسيط هو أننى
كنت متحمسة فى تلك الفترة للرواية
الفريبة الجديدة، وبلغ من حماسى أن
أكثر كتاباتى النقدية كانت عن هذه
المرحلة التى تبدأ من « اللص
والكلاب » وحتى « ميرامار » فى
مجلة « الكاتب »، ومعنى هذا إننى
كنت مرحبة بهؤلاء الكتاب الشبان منذ
البداية.

بل أكاد أتذكر أننى صاحبة التقييم
النقدى لما كان يسمى بانباء الستينيات
وفى إطار هذا الملحق ثم تقييم يحيى
الطاهر سيد الله، وإبراهيم
أصلان، وعبد الحكيم قاسم،
والابنودى، وأمل دنقل، ومحمد
المساطى... وغيرهم، وأيضاً كانت
تنشر الأعمال الإبداعية وقصة مبكرة
لمحمود الوردانى، وأول ما أنشئ هذا
الملحق، أو كل لى أن أشرف عليه، وكانت

خلال السرد نفسه. لو وقفنا عند
العلامات الأخرى لتحديد النقلة الكيفية
التي أضافها كل عمل من أعمالك من
وجهة نظرك؟

د. لطيفة: تكلمة للنقطة التي
بدأتها، فعلا كان الوصف هو السائد في
الرواية ويمكن الرجوع في ذلك إلى
نجيب محفوظ شخصيا، وأنا غلبت
السرد الروائي، على أساس أن الرواية
كلها مبنية من مجموعة لحظات درامية
ذات دلالة في تطور بطل الرواية،
وكذلك في تطور بقية الشخصيات.
أعتقد أن هذا يمثل وجه جده في
الرواية، وهناك وجوه أخرى تمثل جده
-ولونسييه- مثل المزج بين العالم
الخارجي والعالم الداخلي للشخصية،
فالعالم الداخلي للشخصية اكتسب
أهمية بحيث أن هناك نوعا من التوازن
بين العالم الخارجي والعالم الداخلي.
هناك وجه ثالث أعتقد أنه كان جديدا
أيضا: اللغة، ولم يكن هذا تفوقا أو
امتيازا مني، فاللغة جاءت مبرأة من
كل الكلاشيهات التي تسود الرواية،
لأنني كنت غير متأثرة بهذه
الكلاشيهات، ولأنني كنت دقيقة في
وصف ما أراه، دون أية محاولة للتصنع.
فيما يخص الأسماء الأخرى، في
«الشيخوخة» بدأ استخدام جديد للغة
في اعتقائي، بهدف التأثير في الآخرين.
فهو موجود إلى حد كبير في «الباب
المفتوح» في تتبع العالم الداخلي
للبطلة، لكن بمدى ما أصبح العالم

هذه فكرتي لتقييم هذا الأدب الجديد،
وتنشر الدراسات النقدية عن هؤلاء
الأدباء شهريا.

د. سيد: نريدك أن تحدثنا عن
تجربتك النقدية ومصادرك ودورك
كمنظرة متابعة للإبداع الجديد.

د. لطيفة: تجربتي النقدية تبدأ
أولا بمرحلة التذوق، والتي أعتبرها
مرحلة أساسية بالنسبة لأي ناقد،
والمرحلة الثانية، هي مرحلة تحليلية
للنص ذاته، وإعادة النص الجمالي
لأسبابه في بنية النص، ولا أتوقف عند
هنا، بل أحاول أن أنسب هذا النص إلى
الواقع الذي صدر منه، وإلى الواقع الذي
يصب فيه، هذا يتطلب المزج في
أساليب المناهج النقدية، وليس أخذ
منهج دون الآخر، ومعنى هذا أنه بمدى
ماتنازعت بالمدرسة التحليلية لبروكس
ووارين، بمدى ماتنازعت بلوكاتش ومدى
ماصالحات الاثنين مع بعضهما البعض،
تبقى مسألة مهمة جدا بالنسبة لي
كناقدة، وهي أنني كاتبة في الأساس،
وهذا يعطيني بصيرة.

-اعتدال: تعود إلى الإبداع مرة
أخرى، ففي حوارك في مجلة «الف»
ذكرت أن «الباب المفتوح» وأنت هنا
تظنرين بعين الناقدة لعمالك، وهي من
الروايات العلامية في الأدب العربي،
أرجعت أهميتها إلى ما جسده من
تحول. فالرواية قبل «الباب المفتوح»
كانت تعنى بالوصف، وقد مت «الباب
المفتوح» السرد الدرامي والتكثيف من

أو غير عربية، أمضى استخدام خلاصة لها صفة الحكمة، تعلق بها الراوية على حياتها، أو تخلص بدروس مستفادة وتكون في منتهى الفنية، رغم ما يبدو لنا أن هذه الخلاصة، عادة في السياق العادي، كأنها مباشرة، لكن هي خلاصة لها شكل الحكمة المباشرة، وهي جزء من التقنيات المتقدمة جدا في القص. وبهذا الشكل المركب جدا في تقديري أنجزت «لطيفة الزيات» نقلة كانت على ما يبدو أصيلة، لأنها كانت ضرورية في التعبير عن التجربة في النصين، حيث تتأمل امرأة مجمل حياتها من نقطة معينة في هذه الحياة، هي في «البدايات» نقطة الانتقال من الكهولة إلى الشيخوخة، وفي القصة التالية، نقطة الشيخوخة نفسها، فتتأمل حياتها وتحاول أن تستجمع مساحات تبدو قصاصات دالة على هذه الحياة، وتخرج منها بدروس مستفادة.

د. لطيفة: أشكر د. رضوى على هذه الاضافة الهامة، وأود الإشارة إلى جديد آخر في هاتين القصتين وأعنى الصيرورة، فالحدث في القصة العادية، يكتب من وجهة نظر شئ حدث فعلا، ولكن في هاتين القصتين نجد الصيرورة فيهما مهمة، لأن الحدث لا يكتمل فعلا، الا بمعرفتنا وتحت أعيننا.

د. سيد: أود الإشارة إلى مسألة الاستبطان، وهي مسألة على جانب

الداخلي للشخصيات أهم من العالم الخارجي في «الشيخوخة» ازداد استخدام اللفظ بهدف الإيحاء بأكثر من مستوى من مستويات المعنى، ويهدف بلاغى، وأنا لا أتصرح من قول بلاغى، طبعا في النقد الحديث يقولون بانتهاء البلاغية، وأنها شئ مكروه، لكن أنا أستعمل لفظ البلاغى هنا، بالمعنى الحقيقي وهو الرغبة في التأثير وفي إثارة مشاعر القارئ وهو المعنى الأول للبلاغة. -اعتدال: وفيما يخص طرق السرد.

د. لطيفة: أعتقد أن «د. رضوى» ترد على هذا السؤال تحديدا لأن لديها فكرة جيدة عن «الشيخوخة».

د. رضوى: أفطن أن النقلة في مجموعة «الشيخوخة» تبدو أساسا في القصتين الأولى وهما «البدايات» و«الشيخوخة». كانت النقلة في تكتيك السرد وتقنيته، ليس فقط في حركة السرد ذهابا وإيابا بين الماضي والحاضر، وليس فقط في هذا المزج بين نصوص تنتمي للحظات مختلفة من حياة الراوية، لكن الأهم من ذلك تضمين نصوص، ثم الوقوف خارجها كما تقف الذات خارج الذات، لكي تتأمل نفسها، ثم تخرج بخلاصة. هذا في تقديري شكل جديد للغاية، ليس فقط في القصة العربية، لكن دعوى أنى لم أر شيئا له في أى قصة اطلعت عليها، سواء عربية

الزيات» الأهمية في أعمال «لطيفة
الزيات» بدءاً من «الشفوخة» حتى
«صاحب البيت»، وقد يبدو هذا أمراً
طبيعياً في الأعمال التي تقترب من
السيرة الذاتية، لكن في «صاحب
البيت» - التي أتيت لي قراءتها - حصل
إلى درجة عالية من الاتقان في الفوص
في شخصية فتاة عادية، وفي علاقتها
بالبشر، دون أن تفقد الدراما أيضاً، فهو
ليس منولوجاً داخلياً، وإنما هو نوع من
الاستبطان داخل الشخصية، ومليئ في
نفس الوقت باللحظات الدرامية. والأهم
من وجهة نظري أن هذا يحدث في
الأعمال الأخرى البعيدة عن السيرة
الذاتية، مثل «بيع وشراء»، فالحوار في
هذه المسرحية بين الشخصيات يكشف
عن دواخلها، فهو (رغم أنه يتم خارج
الذات) يكشف طول الوقت الذات بشكل
مكثف، وأعتقد أن مسألة الاستبطان
هي الهم الذي تنقب «د. لطيفة الزيات»
به عن مكان الشخصيات.

د. لطيفة: لا أشعر بأي نوع من
التناقض فالتدريس بالنسبة لي عملية
توصيل عقلانية، وليست وجدانية
كالكتابة، لكنها عملية توصيل هي
الأخرى، وأذكر إنني كنت أدرس أرسطو
للسنة الأولى في مادة النقد الأدبي
وبالطبع كانت الطالبات يجلسن
لعدة شهر كخسمايا في الفصل،
وطوال الوقت الذي أشعر فيه
أنني لم أصل اليهن أخرج وألهم
يمزق ظهري، حتى أرى لمعان
المعرفة في عيونهن فيستقيم
ظهري.

وبالنسبة لنوع النقد الذي أمارسه
وهو ينطوي على الرغبة في توصيل
ما هو جميل إلى القارئ، ففيه عملية
توصيل، وفيه أيضاً عملية تضحية،
لأنني أخضع ما أحب وما لا أحب
لمتطلبات العمل الفني عندما
أقوم بتحليله والسياسة
والنضال فيها أثرتني وقلت هذا
من قبل وسأقوله أيضاً الآن هنا:
إن نوعين من العمل أستخدم
فيهما جميع ملكاتي الوجدانية
والعقلية والنقدية.. هما العمل
الجمالي والإبداع الأدبي.

د. رضوى: المعروف أن «د. لطيفة»
تتمتع بقراءة دواخل من تقابلهم حتى
الاول مرة، وأظنه طبعاً من طباعها.
د. لطيفة: أنا أعتقد أن ما يسميه
«د. سيد» الاستبطان راجع إلى معرفة
كاملة وغير هيابة بالذات، تتيج إلى
معرفة الآخرين.

الأسرة الكبيرة

د. أمينة: تحدثنا عن «لطيفة

تفكيرى، وعادت العمل بداية من كامب ديفيد ١٩٧٩ فى لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، ووجدت حلا سعيديا لازدواجية كانت موجودة عندى إناثنا، وهى الازدواجية بين ما هو سياسى وبين ما هو ثقافى، فالثقافى فى ظل السياسة البهتة كان يقع بلارحمة، لكن فى هذه اللجنة أسمعنى الحظ أن أتعاون مع عدد كبير من السيدات والرجال المثقفين، والذين لهم اهتمام صميمى بالسياسة، وفى نفس الوقت اهتمام صميمى بالأدب. ووجدت -كما قلت- حلا لازدواجية كانت موجودة على طول الوقت فى حياتى بين الاهتمام بالثقافى والاهتمام بالسياسى.

جـ. سيد: وماذا عن الأسرة؟

جـ. لطيفة: الأسرة كانت سببا متصلا من أسباب تكوينى على النحو الذى تكونت عليه، ومن أسباب سعادتى وشعورى بالانتماء، أسرتى كانت مكونة من والدتى - أبى مات وأنا صغيرة - وأخوتى الذكور وأختى صغرى، والذكور هما محمد وعبد الفتاح وكان لهما تأثير كبير على، ولولا محمد الزيات ماكنت تعلمت نهائيا، لأن أبى كان يريد أن يبقينى فى المنزل بعد الابتدائية، أتعلم البيانو وأرسم الصور، علمنى أخوئ الوطنى وأشياء كثيرة جميلة فى الحياة.

د. أمينة: البيت وعلاقتك به أولا والآن، هل هو مكان للأمان والعمل أو للكتابة؟

فالساسة أثرتنى وأستطيع أن أقول أنها نجدتنى فى أكثر من مناسبة، «أى فى الحالات التى كان من الممكن فيها أن أحبس فى بئر شخصية، كنت أطفو على السطح عندما تدعونى المناسبات العامة إليها، وأنا عبرت عن هذا فى «أوراق شخصية» - فيما أظن - عندما قلت أن أكتوبر نجدتنى من أزمة شخصية كنت أمر بها، وأوصلتنى إلى درجة الاكتئاب المرضى. فالاهتمام بما هو خارج عن الذات، هو طريق الخلاص دائما وأبدا النداء.

والمهم أن السياسة أبقتنى على قدمى.

فريدة: بين لجنة الدفاع عن الثقافة القومية ولجنة الطلبة والعمال... هل هناك استمرارية أو انفصال ثم رجوع إلى الطريق؟

جـ. لطيفة: بالنسبة للجنة الطلبة والعمال أنا فخورة بها جدا، ليس لأننى كنت واحدة من ثلاثة فى سكرتارياتها العليا، بل لأن المرأة فى هذا الوقت المتقدم، استطاعت أن تحتل هذا المكان من طريق الكفاح. وأريد أن أشير إلى أن الجو عندما يكون تضاليا ونظيفا، يجرف كل الصفات التى تقف أمام المرأة، وكل الموروثات، فليجئة الطلبة والعمال كانت لجنة سياسية بحتة، وحدثت فترة انقطاع، دون أن تكون وجدانية أو عقلية، فنانالم أغير أبدا

-مجدى: أو للاحتواء..

د. لطيفة: البيت القديم كان احتواء طبعاً. احتواء فطيم، أعنى بيت الطفولة لأحتويه أنا بل هو الذى يحتوينى وبالنسبة للبيت ينقصه الكثير، وأفتقد فيه كل الاعزاء الذين كانوا موجودين.

-مجدى: فيما يخص الأسرة أشرت للعلاقة بالأخ ولكن هناك رجالاً آخرين فى حياتك.. لئلا تشيرين إليهم؟

د. لطيفة: السؤال فى الأساس كان من العائلة وليس من الرجال، وطبعاً الرجل مهم جداً فى حياتنا. وكل الذين عرفتهم أثروا فى حياتى.

د. أمينة: الذى بحثت عنه فى أعمالك وهو التصالح والإصلاح.. هل وصلت إلى هذا التصالح فى هذه اللفة التامية التى يلاحظها الكثيرون فيك؟

د. لطيفة: أعتقد رغم أن البعض قد يراه نوعاً من الفرور، لكن أنا وصلت إلى هذا التصالح، فهو الذى يمكننى من أن أستم فى الكتابة، وأن أستم فى عمل مسمى الزمن، لأنه فى النهاية لا يبقى لك إلا ذاتك فاما أنك متصالحة مع هذه الذات، أو غير متصالحة معها، وأنا والحمد لله متصالحة مع ذاتى، وهى تعيننى إلى حد كبير جداً على تجاوز مايعتور الشيخوخة من نوبات كتابة.

د. سيد: هناك جملة أستعيرها منك : إننا ممتنون بالحياة لأنها

أعطتنا لطيفة الزيات.

د. لطيفة: أنا ممتنة للحياة بفضل الزميلات والزملاء والأصدقاء والصديقات وكل الذين حولى وكل الذين أحبهم.

د. رضى: من فترة طويلة كان المخرج «يوسف شاهين» موجوداً معنا فى مناسبة ما، وقال: «يا لطيفة أنا لو عملت فيلماً عن الأم، فأنت الشخصية الأمثل لتقوم بهذا الدور» هذه الأمومة حاجة أساسية جداً، وما أريد أن أقوله هو أن التواضع جعل د. لطيفة تقول: زميلاتي وصديقاتي، وواقع الحال إنك تمثلين الأم لأجيال من الكاتبات والعقيدة أن كل كاتبات مصر، وأقصد الكاتبات اللاتي يتطلعن اليك كام باكثير من مستوى يجدن فيك نموذجاً صان نفسه من الف شئ، وأعطى ومايزال مستمراً فى العطاء، فهن يتطلعن إلى النموذج النفسالى، وإلى النموذج الانسانى، وإلى القيمة الابداعية، فنحن نشكرك ليس على الحديث، فهذا الشئ الأصغر، نشكرك على الأمومة والنموذج والقيمة التى قدمتها لنا جميعاً.

د. أمينة: أنا أريد أن أشير إلى السند الدائم الذى وجدته عندك، حالة الضياع التى كان من الممكن أن أميشها فى النقلة بين الفرنسية والعربية، فكنت السند الحقيقى لى فى أن أعثر على ذاتى من خلال ذاتك.

سيرة موجزة

ا.د. لطيفة عبد السلام الزيات

جامعة عين شمس. وهي عضوة في
اللجنة الدائمة لفحص الاعمال العلمية
للترقية الى درجة استاذ في الأدب
واللغة الانجليزية. وإلى جانب عملها
بكلية البنات جامعة عين شمس شغلت
المناصب الاكاديمية التالية:

- رئيس قسم النقد والأدب المسرحي

بمعهد الفنون المسرحية

- مدير اكااديمية الفنون

وفي الفترة القصيرة التي ادارت
فيها الاكاديمية في اوائل السبعينات
مصرت معهد الكونسرفتوار بتعيين
عميدة مصرية بدلا من العميد
السوفيتي، وقصرت كل بعثات وزارة

- ولدت في دمياط ١٩٢٢ وتلقت
تعليمها بالمدارس المصرية وحازت على
درجة الليسانس ١٩٤٦ والدكتوراة ١٩٥٧
من جامعة القاهرة.

العمل الاكاديمي

- تدرجت في الوظائف الجامعية
بداية من ١٩٥٢ الى ان وصلت الى درجة
استاذ في النقد الانجليزي سنة ١٩٧٢ ،
وشغلت رئاسة قسم اللغة الانجليزية
وأدائها لفترة طويلة.
- تعمل حاليا استاذاً متفرغاً بقسم
اللغة الانجليزية وأدائها بكلية البنات

الادبي لمجلة الطليعة المصادرة عن دار
الاهرام وكان هذا الملحق اول ما عرض
بالتحليل والتقييم الشامل لأدب
الشباب في الستينيات ثم في
السبعينات.

- أيدت وما زالت تبدي اهتماما
حميما بشئون المرأة وارتباط قضية
المرأة ارتباطا جذريا بقضية المجتمع،
وحرورت بابا اسبوعيا في شئون المرأة
في مجلة حواء في الفترة من ١٩٦٥ الى
١٩٦٨، وفي اطار الاهتمام بشئون الاسرة
والطفل شغلت لفترة منصب مدير ثقافة
الطفل في الثقافة الجماهيرية.

المؤلفات

مؤلفة باللغة الانجليزية:

أبحاث في النقد الادبي
الانجليزى والامريكى

- المفارقة كعنصر بنائى في
العمل الفنى

- نظرية هيمنجواى الادبية

مكتبة الأنجلو

- هيوم وفورد مادوكس فورد،
دراسة مقارنة

مكتبة الأنجلو

- ست.س. إيليوت وفورد مادوكس
فورد والمعادل الموضوعى

مكتبة الأنجلو

- فورد مادوكس كناقذ موضوعى

مكتبة الأنجلو

- د. هـ. لورتس ومفهوم العضوية

الثقافة للحصول على الماجستير
والدكتوراه على معيذى معاهد الاكاديمية
، وساهمت فى تطبيق لائحة الجامعات
المصرية على اعضاء هيئة التدريس فى
معاهد الاكاديمية المختلفة.

العمل الثقافى والسياسى

- انتخبت وهى طالبة فى الجامعة
سكرتيرا هاما للجنة الوطنية
للطلبة والعمال ١٩٤٦، وهى اللجنة
التي قادت فى هذه الفترة كفاح الشعب
المصرى ضد الاحتلال البريطانى.

- تعمل حاليا رئيسة للجنة الدفاع
عن الثقافة القومية التى ساهمت فى
ايجادها ١٩٧٩، وذلك للدفاع عن الثقافة
المصرية ضد المؤثرات الاجنبية الضارة
ولحماية المطلقات الفكرية التحررية
للشخصية المصرية العربية.

- عضو مجلس السلام العالمى

- عضو منتخب فى اول مجلس
الاتحاد الكتاب المصريين

- عضو لجنة التفرغ والقصة
بالمجلس الاعلى للفنون وسبق لها فى
الستينيات الاشتراك فى لجنة القصة
وعضوية لجان جوائز الدولة التشجيعية
فى مجالى القصة القصيرة والرواية.

- تابعت الانتاج الادبى فى مصر
بالنقد من خلال البرنامج الثانى فى
الاذاعة فى الفترة ما بين ١٩٦٠ الى
١٩٧٢.

- اشرفت على اصدار وتحرير الملحق

تحت الطبع دار الهلال

مؤلفات نقدية:

أهم المؤلفات النقدية:

نجيب محفوظ: الصورة
والمثال/كتاب الأهالي ١٩٨٩.

من صور المرأة في الروايات
والقصص العربية/ دار الثقافة الجديدة
١٩٨٩.

- عودة الروح ، توفيق الحكيم ، الهلال
، فبراير ١٩٦٨.

٢- نجيب سرور والمسرح الملحمي في
مصر ، مجلة الحلة ، أبريل ١٩٦٨

٣- البيانو والضيوف ، محمود دياب
، المسرح ، مارس ١٩٦٩.

٤- ليلة مصرع جيفارا ، ميخائيل
رومان ، المسرح ، مايو ١٩٦٩.

٥- وطني عكا ، عبد الرحمن
الشرقاوي ، المسرح ، يناير ١٩٧٠.

٦- النار والزيتون ، الفريد فرج ،
المسرح ، مايو ويونيه ١٩٧٠

٧- النمط والجمالي في كلاسيكيات
الماركسية ، أدب ونقد ، العدد الأول ، يناير
١٩٨٤.

٨- قراءة في رواية سلوى بكر العربية
الذهبية لا تصعد الى السماء ، فصول ،
العدد الأول ، ربيع ١٩٩٢

٩- أدب الستينيات ومنظور جديد
للحقيقة ، القاهرة ، العدد ١٨ سبتمبر
١٩٩٢.

١٠- محمد البساطي ورواية قصيرة
الهلال سبتمبر ١٩٩٢.

١١- ذات ، صنع الله إبراهيم ، أدب

مكتبة الانجلو

- كلاسيكية هيوم

مكتبة الانجلو

- تحليل نقدي لرواية فورده
مادوكس فورده: العسكري الطيب

مكتبة الانجلو

- فورده مادوكس فورده حول
المفارقة

مكتبة الانجلو ١٩٦٠

مؤلفات باللغة العربية

مؤلفات ابداعية:

١- الباب المفتوح : رواية
(ترجمت الى الروسية
والاوكستانية)
دار الانجلو

الهيئة العامة للكتاب طبعة ثانية.
١٩٨٩.

٢- الشيخوخة وقصص أخرى
مجموعة قصصية

دار المستقبل العربي ١٩٨٦

٣- الرجل الذي عرف تهمته: رواية
قصيرة

أدب ونقد عدد سبتمبر ١٩٩١

٤- حملة تفتيش : أوراق شخصية :
سيرة ذاتية

كتاب الهلال سنة ١٩٩٢

تترجم الآن الى الانجليزية ١٩٩٤

٥- بيع وشراء: مسرحية ، الهيئة
العامة للكتاب ١٩٩٤

٦- صاحب البيت: رواية.



فى مرآة لطيفة الزيات ، العدد الأول

يناير ١٩٩٣ .

- حوار أجراه حسين حمودة ، مجلة

الآداب العدد ١٠/٩ ، العدد الأول يناير

١٩٩٣ .

- شهادة على العصر ، شهادة على

الذات ، أدب ونقد ، العدد ٤٥ يناير

فبراير ١٩٩٠ .

- شهادة ذاتية عن لطيفة الزيات

كناقدة ، فصول ، المجلد التاسع ، العددان

الثالث والرابع ، فبراير ١٩٩١ .

- الكاتب والحريرة ، شهادة ذاتية ،

فصول ، المجلد الحادى عشر ، العدد الثالث

خريف ١٩٩٢

- تجرئى مع الابداع ، شهادة ذاتية ،

الهلل ديسمبر ١٩٩٢ .

ونقد ، يونيو ١٩٩٢ .

١٢- وشم الشمس ، اعتدال عثمان ،

القاهرة ، ١٩٩٢ .

١٣- تجيب محفوظ ، قاعدة للشباب

والاختلاف ، الهلال ديسمبر ١٩٩٢ .

أهم الحوارات الأدبية والشهادات الذاتية

- أجراه مع لطيفة الزيات كل من ا.د.

فريال غزول ، رضوى عاشور ،سمية

رمضان ، فريدة مرعى ، وه ابراهيم

الصيرى ، مجلة البلاغة المقارنة

د ألف ، العدد العاشر ١٩٩٠ .

- حوار أجرته مع لطيفة الزيات

مجلة ابداع تحت عنوان لطيفة الزيات

خطاب الحرية



مفهوم التاريخية المقتضى

عليه (٢)

القدرة والفعل الإلهيان

نصر حامد أبو زيد

الفكرة الثانية التي تتعلق بهذا الموضوع ، والتي أصابها كثير من الالتباس وسوء الفهم الذي يفضي الى الضلال والتضليل ، هي مسألة تعلّق الفعل الإلهي بالقدرة الإلهية وعلاقة كل منهما بالآخر . وهنا نعود الى التفرقة التي وضع أساسها المعتزلة بين القدرة والفعل في تصور الحقيقة الإلهية . القدرة الإلهية مطلقة لا حدود لها على الإطلاق بحكم أنها صفة من صفات الذات الأزلية القديمة ، هذا من ناحية ، ولكنها - القدرة - من ناحية أخرى تمثل «الإمكانيات» غير المتناهية للأفعال ، والتي ليس من الضروري أو اللازم أو الحتم أن تتحقق ، أي تنتقل من الإمكانية إلى «الفعل» ، هذه التفرقة بين «القدرة» بوصفها مجموعة الإمكانيات القابلة للتحقق نظرياً ، وبين الفعل بوصفه التحقق العيني للقدرة هي التفرقة التي أقرها العلماء المسلمون في مقولة هامة من مقولاتهم وهي «ليس كل مقدور محتّم الوقوع» . إذا كانت القدرة الإلهية مطلقة ، فإن مقدوراتها من الأفعال كذلك لا تتناهى ، ولكن العالم متناه من حيث بنيته في الزمان والمكان ، وهذا دليل على أن

إمكانات القدرة الإلهية لا تتطابق مع الأفعال بأي معنى من المعانى.
الأفعال إذن تتعلق بالعالم الممكن وأن كان مصدرها وجذر فاعليتها
كامنا في القدرة المطلقة ، وهى من حيث التعلق بالممكن التاريخى
تظل محايدة للتاريخ ، أول الأفعال الإلهية إيجاد العالم ، أخرجه من
ظلمة العدم الى نور الوجود ، حسب تعبير أبى حامد الغزالى
فى «مشكاة الأنوار» هذا الفعل يعد بمثابة افتتاح للتاريخ ، لانه الفعل
الذى افتتح مفهوم «الزمن» . «خلق العالم» إذن يعد واقعة تاريخية
فى ذاته ، أى من حيث كونه «حدثا» غير مسبوق الا فى «العلم الإلهى»
على هيئة مشروع لا ندري كنهه، لذلك نقول جميعا أن العالم «محدث»
ولا خلاف حول مسألة «حدوثه» التى لا تعنى شيئا سوى زمانيته
وتاريخيته، والذين ذهبوا فى تاريخ الفكر الاسلامى الى القول بأن
العالم «قديم» إنما كانوا يتحدثون عن المادة التى صيغ منها العالم، أى
الهيولى حسب المصطلح الأرسطى، ولكن قولهم بقديم المادة لا يعنى
بالضرورة إنكار تاريخية إيجاد العالم. مفهوم التاريخية إذن محايت
لوجود العالم- أو بالأحرى لعملية إيجاده - سواء كان هذا الوجود
«خلقا» من عدم أم كان «صنعا» من مادة قديمة.

التاريخية هنا تعنى الحدوث فى الزمن، حتى لو كان هذا الزمن هو
لحظة افتتاح الزمن وابتدائه ، انها لحظة الفصل والتمييز بين الوجود
المطلق المتعالى- الوجود الإلهى- والوجود المشروط الزمانى ، وإذا كان
الفعل الإلهى الأول- فعل إيجاد العالم- هو فعل افتتاح الزمان فان كل
الأفعال التى تلت هذا الفعل الأول الافتتاحى تظل أفعالا تاريخية ،
بحكم انها تحققت فى الزمن والتاريخ، وكل ما هو ناتج عن هذه الأفعال
الإلهية «محدث» بمعنى أنه حدث فى لحظة من لحظات التاريخ ، هكذا
يتم التمييز بين «القدرة» الإلهية و«الفعل» الإلهى على مستويين:

المستوى الأول :عدم تنهاى القدرة لأنها إمكانيات للأفعال، بينما
تنهاى الأفعال لتعلقها بالعالم المتناهى رغم أنها - الأفعال - تتجذر
فى القدرة غير المتناهية، والعلاقة بينهما فى هذا المستوى أشبه
بالعلاقة المنطقية بين «الإمكان» و«التحقق» ، فليس كل ممكن متحققاً
كما سبقت الإشارة.

والمستوى الثانى :للتمييز بين «القدرة» و«الفعل» هو أن القدرة
«أزلية» بما هى صفة محايدة للذات الأزلية القديمة، والفعل ليس أزليا
، بل هو تاريخى طالما أن أول مجلى فعلى من مجالى القدرة الإلهية

كان ايجاد العالم ، الذى هو ظاهرة محدثة تاريخية .
ماذا عن «اللوح المحفوظ» الذى ذهبت بعض التصورات الى ان القرآن مدون فيه ؟ هل هذا اللوح المحفوظ قديم ازلى ام محدث مخلوق ؟ ولابد أن يكون محدثا مخلوقا مثل العرش والكرسى والا دخلنا فى تصور «تعدد» القدماء الذى لا يقبله أى مفكر فى التراث الدينى الإسلامى . اذا كان «اللوح المحفوظ» مخلوقا محدثا ، فكيف يكون القرآن المسطور عليه قديما أزليا ؟ ألا يدخلنا ذلك فى سلسلة من التناقضات المنطقية تجعل «المحتوى» قديما بينما نعلم ان اللوح الذى يتضمن هذا «المحتوى» محدث مخلوق ؟ كيف أمكن أن يتم تسجيل «القديم الأزلى» - الذى هو القرآن كلام الله القديم الأزلى - على سطح لا يتمتع بنفس الصفة ؟

يتعمد أصحاب تصور قدم القرآن وأزليته فى زعمهم ليؤكدوا ان الكلام الإلهى صفة ذاتية قديمة وليس فعلا كما ذهب المعتزلة . إنهم يعتمدون على ما جاء فى القرآن نفسه من ان الله افتتح الخلق بالأمر التكويني «كن» وأن هذا الأمر التكويني ملازم للإرادة الإلهية فكما اراد الله سبحانه وتعالى شيئا فإنما يقول له «كن» فيكون ، وطبعاً يستحيل ان نتصور ان الله سبحانه وتعالى يتلفظ بالكلام كما نتلفظ نحن البشر ، والا كان علينا ان نتخيل وجود اعضاء للنطق والتلفظ والتصويت ، الأمر الذى يقضى بنا الى التشبيه الغليظ القريب من حدود التصورات الوثنية . ومفهوم «الوحدانية» والتنزيه المنصوص عليهما فى سورة «الإخلاص» يقفان ضد هذه التصورات ، فلا بد ان يفهم الأمر الإلهى التكويني «كن» فهما مجازيا ، كما اقترحنا ان نفهم «اللوح المحفوظ» فهما مجازيا لأن الفهم الحرفى يوقعنا فى إشكالات تشوش علينا عقيدتنا .

وحتى مع التسليم بأن الله سبحانه وتعالى ابتدأ الوجود بفعل الأمر «كن» وأنه كلما اراد امرا فإنما يقول له «كن» بالمعنى الحرفى الذى يفهمه البعض - دون الانزلاق الى أى تصورات اسطورية وثنية - فإن ذلك لا ينفى كون «الكلام» يدخل فى دائرة «الأفعال» وليس الصفات الأزلية القديمة المحايثة للذات ، ومن المؤكد ان هذا لا يمنع إطلاقا من وصف الله سبحانه بأنه متكلم كما يوصف بأنه «سميع» و«بصير» رغم ان تلك الصفات تنتسب الى مجال الأفعال ، بشرط التفرقة بين الاتصاف بالصفة من حيث هى إمكانية ، وبين تحول

الصفة الى «فعل» ، وكما نقول إن الله سبحانه وتعالى «قادر» و«قدير» ولا تظهر القدرة الا فى الافعال، فكذلك الصفات «متكلم» و«سميع» و«بصير» صفات محايثة لا تظهر الا فى الافعال ، والظهور فى الفعل هو التحقق التاريخى ، من هنا يمكن القول ان القول الإلهى «كن» فى افتتاح الوجود ، أو فيما يتلو ذلك من موجودات الى ابد الأبدین ، يدخل دائرة الفعل الزمانى ، الفعل فى التاريخ.

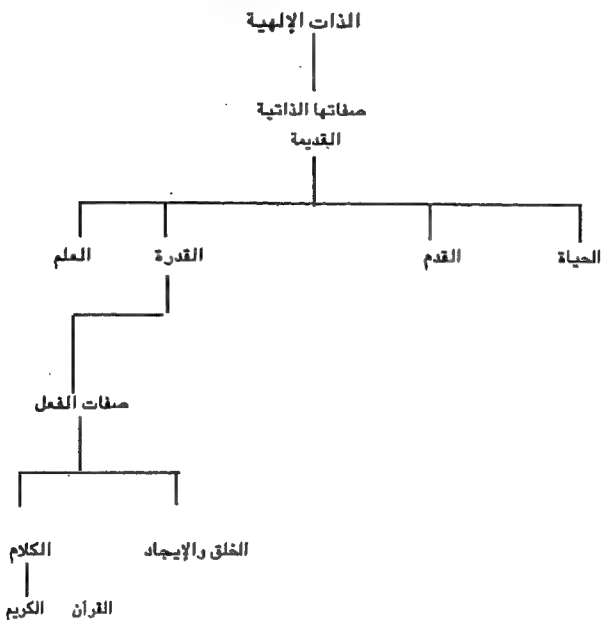
إذا كان الكلام الإلهى فى تحققه يعد فعلا ، فكيف يكون القرآن الكريم وهو واحد من تجليات الكلام الإلهى قديما أزليا؟ سنجد ان الخلط والالتباس جاء من عدم التمييز بين صفة «العلم» وصفة «الكلام» ، وهو التباس شبيه بالالتباس الذى ناقشناه بين صفتى «القدرة» و«الفعل».

«العلم» مثل القدرة صفة مطلقة من صفات الذات محايثة لها فى ازليتها ، لكن هذه الصفة إما ان تتجلى مثل القدرة وفى تفاعل معها فى شكل «الفعل» الذى يدل بمجرد وجوده على «القدرة» ويدل بإحكامه واتقانه على «العلم» والحكمة- كما يستدل المعتزلة- وإما أن تتجلى وحدها - صفة العلم- فى نمط آخر من الفعل هو «الكلام» ، فيكون «الكلام» بذلك «فعلا» يظهر «العلم» ولا يطابقه تمام المطابقة ، كما ان فعل ايجاد العالم- وهو فعل لم يتوقف- يظهر القدرة ولا يطابقها أو يتساوى معها.

هكذا تم دمج القرآن - الكلام الإلهى- فى الصفات الإلهية عامة، وفى صفة «العلم» خاصة ، فما دامت تلك الصفات قديمة ، أصبح من السهل الاستنتاج بأن القرآن كذلك قديم. ينسب الزركشى فى «البرهان فى علوم القرآن» للإمام الشافعى انه قال «جميع ما تقوله الأمة شرح للسنة، وجميع السنة شرح للقرآن ، وجميع القرآن شرح اسماء الله الحسنى وصفاته العليا». وزاد غيره : وجميع الاسماء الحسنى شرح لاسمه الامظم ، وهو قول يتكرر عند غير الشافعى حتى نصل الى أبى حامد الغزالى فى كتابيه «جواهر القرآن» و «مشكاة الأنوار» اللذين تعرضنا لتحليلهما والكشف عن المفاهيم التى ينطلق منها الغزالى فى الباب الثالث من كتابنا «مفهوم النص».

هذه التصورات هى التى سادت تاريخ الثقافة العربية الإسلامية وسيطرت بآليات الغرض السياسى ، وسيطرتها وسيادتها لا يعنى امتلاكها قوة «الحقيقة» بأى حال من الأحوال وذلك لما تتضمنه من

عناصر اسطورية شبه وثنية تشوش مفهوم «التوحيد» الذي نعلم انه مفهوم جوهري في العقيدة الاسلامية ، والتصور الذي يطرحه المعتزلة والذي حاولنا شرحه فيما سبق هو التصور الأكثر ملاءمة لروح العقيدة ، ويمكن اجمال هذا التصور في الشكل التوضيحي التالي:



قصة

لجوء

بهيجة حسين

فوقها بأكمام، في كل مرة أرتدى فيها
هذه الملابس أتأمل نفسي أمام المرآة
بدون الجاكيت وأتأمل لو أستطيع السير
في الشارع بدوني.

كم أحب صباحات لقاء أثناء
بابتسامتي التي عشقها قابليته، كان
المتحف مغلّقا، اقترحت أن نقضى بعض
الوقت معا في أي مكان على النيل، بدا
مضطربا، وبعد تردد أخبرني، أنه جاء
ليعتذر.

تركته متوجهة إلى محطة المترو
لأعود إلى بيتي، رفع الهواء طرف
الجاكيت قليلا، تأملت قطعة من البياض
المشرب بالحمر في جسدي، وقلت

حرارة الجو الخائقة والرطوبة، زحام
المارة على الأرصفة، وسرعة سيرهم
وسيري، توترات قاهرية يومية تتلاشى
وأنا أتأمل مبنى وزارة الخارجية ومبنى
الجامعة العربية.

في كل مرة تملأني الدهشة والزهو
بجمال البناء: إنهما قطعتان من الفن
الرفيع.

عبرت كوبري قصر النيل متوجهة
إلى متحف مختار، كان موعدي معي أمام
المتحف، ارتديت الملابس التي أحبها..
جولة زرقاء واسعة كجولات فتيات
القرون الوسطى، ويلوذة زرقاء مفتوحة
الصدر بحمالات رفيعة، وجاكيت أبيض



لنفسى: جميلة.

الأخر كان يقف فى عرض الطريق.
كفّ عن النداء وقال « غطى لعمرك ربنا
يحرقك » خفت « انهم يقتالون الحياة ».

أسرعت الى منزل « ماري » زميلتى
فى العمل استقبلتنى أمها بترحاب

شديد شعرت فيه براحة الوداع.

فأجابتنى « ماري » بقسوة : « نحن نعد
أوراقنا للهجرة لم نعد قادرين على
العيش هنا ، سوف نطلب اللجوء الدينى
إلى أمريكا .

لم أستطع أن أسأله : وأنا الى أين الجاء ؟

الديوان الصغير

تقديم

مدخل إلى قراءة

«حى بن يقظان»

لابن طفيل

محمود أمين العالم

التجربة والممارسة والتركيب والتصنيع لنصل إلى التفسير العقلي حتى نبليغ معه الاستشراق الماوراء الميثافيزيقي، الروحى المفقود. وبهذه التنمية الداخلية تشكل الأحداث العملية والفكرية لهذه القصة. وتتم هذه التنمية خلال مراحل تاريخية تصب كل منها بالأعوام السبعة، فهي سبعة أعوام أو ثمانية وعشرون عاماً، أو خمسة وثلاثين عاماً وهكذا. إن الأعوام السبعة هي المعيار الذى نقيس به هذه المراحل وهذه الانتقالات، بما لعدد سبعة من دلالة فى تاريخ الفلسفة، وتاريخ المذاهب الباطنية عامة. وإلى جانب هذا، فإن هذه البنية القصصية تتمثل فى تعدد أشخاصها. فهناك حى بن يقظان، وهناك الراوى - ابن

إن «حى بن يقظان» ليست مجرد قصة فلسفية كما يقال، بل هى رؤية فلسفية كاملة، وإن جاء التعبير عنها فى بنية قصصية، وهى بنية قصصية من حيث زمنيته أو تاريخيتها الداخلية، فنحن مع هذه القصة نتحرك منذ أن تولد أو ولد كائن حى غفل (ولهذا أعطاه ابن طفيل (١) اسماً مجرداً هو «حى» ونسب إلى والد يقظان، لعله الله الذى لا ينام، أو لعل اليقظان هو القوة المتفتحة العارفة فيه التى سوف تؤسس له بالجهد الذاتى العقلى عالماً معرفياً كاملاً مقطوع الصلة بكل المكتسبات والموروثات السابقة على وجوده).

نتحرك مع هذا الكائن الحى فى عالم معرفى يبدأ من الحسوس الطبيعى إلى

طفيل- وهناك كما سنرى الغلبية التي ستمتحنى بالطفل حتى، وهناك أبسال وسلامان، ومايجرى فى القصة من لقاءات ومجاهدات وحوارات واتفاق واختلاف. وفى هذه البنية القصصية تتعدد الأصوات، فبرغم أن لها ساردا أو راويا واحدا، فإن القصة تتحول فى بعض مواقعها من السرد على لسان الراوى إلى مخاطبة القارئ، «فاصبح الآن يسمع قلبك وحدى يبصر عقلك إلى ما أشير به إليك لعلك أن تجد منه هديا يلغيك على جادة الطريق» (٢).

على أنه برغم هذه البنية القصصية، فإن «هى بن يقظان» ليس مجرد قصة فلسفية، كما سبق أن ذكرت- بل تنسج فلسفى كامل يكاد يعالج أهم القضايا الفلسفية فى الفكر العربى الإسلامى فى المرحلة المسماة بالوسيط، ولهذا نجد الأستاذ الدكتور ماطط العراى مؤلف كتاب بعنوان «الميتافيزيقا فى فلسفة ابن طفيل» ليس له مصدر أساسى غير قصة هى بن يقظان. فالقصة تبدأ بحوار مع الفلاسفة السابقين عليه مثل الفارابى وابن سينا والغزالى وابن باجة، وقد يتضمن هذا الحوار نقدا، بل تبدأ القصة خطابها بقولها: «سألت إليها الأخ الكريم الصفى الحميم- منحك الله البقاء الأبدى وأسعدك السعد السرمضى- أن أبث إليك ما أمكننى بثه من أسرار الحكمة المشرقية التى ذكرها الشيخ (الإمام) الرئيس أبو على بن سينا»، ثم تأخذ القصة فى بيان النشأة الأولى «لهى» هل بالتولد الطبيعى من الطين أو بالميلاد من أب وأم، وبيان كل حالة من هاتين الحالتين، والعلاقة بين الجسد والنفس، وبين التولد والروح، وبين المادة

والصورة، ثم الوظائف المختلفة لأعضاء الجسم. وعندما تموت الغلبية التى قامت على تغذيته ورعايته، ويكتشف سر موتها، تبدأ تأملاته الفلسفية حول الاختلاف والوحدة فى الأشياء والنباتات والحيوانات، ثم حول طبائع الأشياء، فاكشفه لقانون السبية، ثم إنراكه للعللة الأولى فى الوجود، وتساؤله حول حدوث العالم أو قدمه، والعلاقة بين العالم وواجب وجوده، وصفاته، ثم يعرض لمسألة النفس العاقلة بعد الموت، هل مصيرها العدم أم الخلود، ويعرض بشكل رمزى للعلاقة بين الدين والفلسفة، ويصل أخيرا إلى مسألة الاتصال بالقوى العلوية المفارقة متطلعا وإلى التشبه بها إلى غير ذلك. إنها إذن- كما رأينا- ليست قصة فلسفية تعالج موضوعا محددا، أو حدثا واحدا، بل هى رؤية فلسفية شاملة متكاملة تجمع بين المحسوس والمجرد، الطبيعى وما وراء الطبيعى. ونستطيع أن نجد مصادرنا الأولى عند بعض الفلاسفة السابقين مثل الفارابى وابن سينا وبخاصة ابن باجة فى رؤيته للمتوحد فى كتابه «تدبير المتوحد»، كما نستطيع كذلك أن نتبين تأثيرها بعد ذلك فى فلسفة ابن رشد بوجه خاص (٣) كما نستطيع أن نتبين فى القصة تعبيراً فلسفياً عن فلسفة دولة الموحدين فى الأندلس التى حاولت أن ترفع من شأن العقل وتتخذ منه متركزا لدولتها لتضعف من نفوذ الفقهاء ورجال الدين الذين كانوا يؤصلون هذا النفوذ برغم سقوط دولة المرابطين ذات التوجه الدينى المتعصب. لم يكن إذن كتاب «هى بن يقظان» أو قصته عملا منبثقا عن تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية الوسيطة، كما أنه لم يكن منبثقا أو معزولا عن معركة عصره ومجتمعه. ولهذا

يقظان والتي نجدها في قصص أخرى بشكل أو بآخر، فإننا نستطيع أن نتبين العلاقة المباشرة بين «حي بن يقظان» لابن طفيل وبين المتوحد في «تدبير المتوحد» لابن باجة، وأكد أقول أن حي بن يقظان هو الامتداد المتطور لمتوحد ابن باجة. ولد ابن باجة في أواخر القرن الخامس الهجري والعاشر الميلادي ومات مسموما عام ٥٣٣هـ/١١٣٨م وقضى الجانب الأكبر من حياته في ظل دولة المرابطين التي كانت تقسم بالتعصب الديني كما سبق أن أشرنا.

يؤكد ابن باجة في كتابه أن الإنسان مدنى بطبعه ولا حياة له بغير المجتمع، ولكن المجتمع ملئ بالشورور والردائل وتغلب الجوانب المادية، ولهذا فلا سبيل للفيلسوف الذي يريد أن يصل إلى الحقيقة إلا الابتعاد عن الناس. ولكنها ليست دعوة إلى عزلة مطلقة بل إلى عزلة منخفضة أو متخفة -لوضع التعبير- أي عزلة بين علماء من أمثاله، وليست عزلة انفرادية. ومع ذلك فقد انتهى الأمر به إلى عزلة انفرادية، فما أندر أن يجد المرء علماء متفرقين للعلم! ولكن كيف يستقيم هذا مع قول ابن باجة إن الإنسان مدنى بالطبع؟ يقول ابن باجة بأن الإنسان بالذات مدنى بالطبع ولكنه متوحد بالعرض. ذلك أن حياة التوحد قد تكون خيرا تماما كالتعام. فالطعام خير بالذات ولكنه قد يكون شرا بالمرض بالنسبة للمريض. والسموم شر بالذات ولكنها قد تكون خيرا بالعرض في حالة العلاج مثلا. ولم تكن دعوة ابن باجة في الحقيقة دعوة للعزلة عن المجتمع بقدر ما كانت نقدا غير مباشر لمظاهر التعصب والجهالة والشورور والردائل التي

تختلف هذه القصة عن كل الأبنية القصصية السابقة واللاحقة -الفكرية منها أو الأدبية- التي تكثر الدراسات حول أوجه التشابه والاختلاف بينها وبين قصة «حي بن يقظان». فلا شك أن قصة «سلامان وأبحال» اليونانية التي ترجمها «حنين بن اسحاق العبادي» ذات دلالة مختلفة تماما عن دلالة قصة ابن طفيل رغم التشابه السطحي بينهما، وكذلك الأمر بالنسبة لقصة حي بن يقظان لابن سينا وقصة «حي بن يقظان» أو الغريبة الغربية للسهروزي، فهما قصتان رمزيان عن قوى النفس المختلفة والتمييز بينها، وهناك قصة أخرى بعنوان «الكريتيكون» لابن التازار جراثيمان نشرت في منتصف القرن السابع عشر بين ١٦٥٠-١٦٥٣ وهي تشبه تماما في نصفها الأول «حي بن يقظان» رغم أن ترجمته بوكوك «لمى بن يقظان» لم تنشر إلا عام ١٦٨١، ثم هناك قصة روبنسون كروزو «لدانييل دي فو» التي نشرت عام ١٧١٩ والتي تأثرت بـ«فيرشكيب البنية» (٤) القصصية لقصة ابن طفيل وإن اختلفا تماما من حيث الولاية، «فروبينسون كروزو» قد يكون تصويرا وتجسيدا للفلسفة جان جاك روسو حول الصفاء الأول للإنسان الذي أفسده المجتمع، وهو ما يختلف تماما عن فلسفة قصة «حي بن يقظان». على أن المشترك بين أغلب هذه القصص السابقة على قصة ابن طفيل أو اللاحقة لها هو التوحد أو التفرد في جزيرة منعزلة، أو في سجن، أو في طريق بحثا وتطلعا إلى معرفة عليا، أو امتحانا واكتشافا لقدرات خاصة.

على أنه يصح أن ينظر من النواة القصصية التي تتمثل في عزلة حي بن

كانت سائدة في المجتمع في ظل دولة المرابطين، وكانت تعبيراً عن معاناته الفكرية في هذه الفترة، وكان توجهه وسيلة لتنمية الصفات العقلية توصلاً إلى الاتصال بالعقل الفعال وتحقيق الإنسان الكامل. وبرغم الطابع العقلي لفكره فلانستطيع أن نفغل عن تأثيره بالفلسفة الأفلاطونية المحدثة ذات التوجه الغنوصي الباطني.

وفي تقديرى أن هـ بن يقطان لابن طفيل هو التجميع المتطور - كما سبق أن ذكرنا - لتوجه ابن باجة في مرحلة جديدة هي مرحلة دولة الموحدين حيث الازدهار والاستقرار والتفتح العقلي. لقد أصبح ابن طفيل طبيباً خاصاً للسلطان أبو يعقوب يوسف، وكان هو الذى قدم ابن رشد إليه لتحقيق مطلب السلطان فى شرح وتلخيص كتب أرسطو حتى يسهل اطلاع الناس عليها واستيعابهم لها، مما للتوجه العقلانى للدولة، فى مواجهة نفوذ الفقهاء ورجال الدين المتزمتين. وقد حل ابن رشد محل ابن طفيل فى مكانته من السلطان بعد وفاته عام ١١٨٥ ميلادية.

وقبل أن نعرض لتقييم هـ بن يقطان، وتهديد دلالتها، قد يكون من الضروري أن نعرض لبعض محاورها الأساسية عرضاً مختصراً.

تبدأ قصة هـ بن يقطان «كائما هي محاولة للإجابة على سؤال حول «أسرار الحكمة المشرقية» التى ذكرها الشيخ الإمام أبو على بن سينا وكيف أن هذا السؤال قد حرك عند ابن طفيل أو روى القصة خاطراً شريفاً أفضى به إلى حال لم يشهدها من قبل. معنى هذا أن الإجابة على هذا السؤال لا تحتاج إلى مجرد تعريف أو تقرير أو شرح، وإنما إلى معاناة وجدانية باطنية، فهذا هو

مايتلق مع مايسمى بالحكمة المشرقية أو فلسفة ابن سينا التى تقسم بالوجه الغنوصي والإشراقي. وهنا يشير إلى مختلف المحاولات والاجتهادات السابقة للتعبير عن هذه الحال، عند الفارابى وابن سينا والفزائى وابن باجة، منتقداً بعض أقتاويلهم، ثم يسعى إلى الجمع بين هذه الأقاويل المختلفة، وإضافتها إلى ما استجد في عصره منها حتى استقام له الحق، أو لا بطريق البحث النظري ثم بطريق الذوق اليشيري بالمشاهدة أي المعاناة الباطنية، وهكذا - كما يقول - «أصبح أهلاً لكلام يؤثر عنا»

ولعل ابن طفيل فى قوله هذا، يدفعنا إلى الاختلاف مع هـ محمد عابد الجابرى فى قوله بأن ابن طفيل فى «هـ بن يقطان» يريد أن يذكر أسرار الحكم المشرقية للشيخ الرئيس ابن سينا. ولكن ذكر هذه الأسرار لا يعنى تبنيها ولا الدفاع عنها بل العكس (هـ) فى تقديرى أن هـ بن يقطان تعبیر عن فلسفة ابن طفيل التى فيها بعض من غنوصية ابن سينا والفلسفة الأنطولوجية المحدثة وإن تجاوزتهما تجاوزاً عقلياً.

تبدأ القصة بعد ذلك بحكاية هذا الطفل «هـ» الذى تصف تواجده بأحد فرطين، الفرض الأول أنه تولد من تخمر الطين من غير أب أو أم فى جزيرة من جزر الهند، للابسات طبيعية أتاحته هذا التولد الذى تعلق به بعد ذلك الروح من أمر الله تعالى. أما الفرض الثانى فهو أنه مولود من أخت ملك، ولدت نتيجة زواج سرى لا يرضى عنه أخوها، ولهذا اضطرت إلى التخلص منه، بأن وضعتة فى تابوت فى اليم الذى حمله إلى هذه الجزيرة. على أن الفرضين على

اختلافهما يعبران عن دلالة واحدة سوف تعرض لها فيما بعد.

الطفل الوليد أو المتولد تتلقاه ظبية وتعتنى به حتى يشتد عوده، فيأخذ هو بتطوير ملكاته ومعارفه، فيتعلم أصوات الحيوانات بتقليدها لها حتى ألفها وألفته، واستطاع طوال السنوات السبع الأولى أن يغطي عريه متخذاً مليحاً من أوراق الشجر ثم من جلود الحيوانات وأجنحة الطيور، كما يتخذ لنفسه عصاة لحماية نفسه، ويحسن استخدام يديه. وفي نهاية هذه المرحلة السبعية الأولى تموت الظبية، ويكون موتها فرصة لمحاولة اكتشاف أسباب الموت، وبالتالي سر الحياة الذي أخذ يتبينه بعد أن قام بتشريح عدد من الحيوانات. لقد اكتشف أن سر الحياة هو هذه الحرارة التي أحس بها في ركن من أركان القلب، وكان اكتشافه للحرارة قبل ذلك مدخلاً لاكتشاف سر الحياة. على أن هذه الحرارة ليست مجرد شيء يلمس فحسب، بل هي شيء مختلف عن الجسمية، إنها الروح، وهكذا توصل إلى أن الجسم، كل جسم حي له أعضاء كثيرة، ولكنه واحد بالروح. وبدأ يتكشف له ما بين الأشياء الهية جميعاً من اختلافات في الصفات والطبائع رغم هذه الروح التي توحيدها. هناك إذن روح زائد عن الجسمية. فالجسم هو مجرد امتداد. (كما سيقول ديكارت فيما بعد) له أبعاد ثلاثة طول وعرض وعمق أما الروح فنفس متميز وزائد عن هذا الامتداد، وهكذا أشرف على تخوم العالم العقلي، وبدأ يكشف عن قانون السببية بين الأشياء فكل شيء فاعل أو علة. ولكل شيء صورة هي استعدادها الخاص. ولكن ما مصدر هذه الصور وما مصدر وجود الموجودات جميعاً؟ وبدأ

شوقه إلى معرفة هذا الفاعل الأول، وكان قد بلغ الثمانية والعشرين من عمره أي أربع سنوات سبع، وبدأ يفكر في الأفلاك من فوقه. اكتشف صورتها الكروية، وراها على اختلافها شيئاً واحداً يتصل بعضها ببعض. إنها جميعاً تشبه شخصاً من أشخاص الصيوان، وهنا نبت سؤال جديد: هل هذا العالم حادث خرج إلى الوجود من العدم، أم أنه كان قديماً لم يسبقه العدم؟ وتشكك ولم يترجح عنده أحد الحكمين على الآخر. ولكن لا بد لهذا العالم من فاعل ليس بجسم. فجميع الموجودات تقتدر في وجودها إلى هذا الفاعل على أننا نكاد نمستشعر بوضوح من بعض نصوصه - رغم تشككه السابق - أنه أقرب إلى القول بقدم العالم يقول العالم كله، بما فيه من السماوات والأرض والكواكب وما فيها وما فوقها وما تحتها فعله وخلقه، ومتأخر عنه بالذات وإن كسنت غير متأخرة بالزمان (صفحة ٩١) أي أنها مخلوقة أو معلولة له، فهي بهذا متأخرة عنه من حيث الرتبة ولكنها في الوقت نفسه غير متأخرة عنه من حيث الزمان، أي أنها قديمة مثله. ولعلنا نجد هنا نفس الصيغة الاشكالية التي سنجدها بعد ذلك في فلسفة ابن رشد في وصفه للعالم بأنه حادث، وقديم، أي أنه قديم قدم الله، ولكنه حادث في الوقت نفسه، وعندما تصل مع حي بن يقظان إلى هذه الحقيقة يكون قد مرت عليه خمس وثلاثون سنة. وهنا يتساءل: أي قوة داخله استطاع بها أن يعرف هذا الفاعل القديم؟ ليس باللمس أو بالبصر أو بالشم أو بالذوق قد عرفه، هناك قوة غير جسمية إذن، قوة لا فساد لها أبداً، أي قوة خالدة ذات طبيعة وبائية في داخله هي التي أتاحت له هذه المعرفة.

إنها القوة العقلية. وهنا نكاد نثبتين كذلك الإرهاص بنظرية ابن رشد في خلود القوة العاقلة في النفس مع فناء الأجساد، والنفوس الفردية، بل تجد كذلك ماسوق تجده بعد ذلك عند ابن رشد من أن العذاب والثواب في حالة المعاد أمران معنويان. وهنا أراد حتى بن يقظان أن يزداد معرقة واقتراباً من هذا الفاعل واجب الوجود كلي. كيف؟ هل يتحقق له ذلك بالتشبيه بالحيوان غير الناطق، أم بالتشبيه بالأجسام السماوية، أم بالتشبيه به هو نفسه أي بالموجود الواجب للوجود؟ وينتهي إلى ضرورة هذه الأحوال الثلاثة. حقا، إن التشبيه الأول عائق بذاته - كما يقول - ولكنه ضروري، لأنه لا بد من الغذاء لإبقاء الروح الحيوانية، على أن يأخذ من الطعام كفايته ولا يزيد. وهنا يدخل في التمييز بين أنواع الأغذية المختلفة تحقيقاً لهذه الغاية. أما التشبيه الثاني بالأجسام السماوية فهو ضروري كذلك، إنه يستلزم التطهر الدائم والعمل على مساعدة كل ذي حاجة أو مائة أو تواجبه عقبه سواء كان حيواناً أو نباتاً، هذا إلى جانب الطواف باستدارة في الجزيرة تشبيهاً بحركة هذه الأجسام السماوية. أما التشبيه الثالث فهو أن يأخذ بقطع علاقته بالمحسوسات، ولا يفكر في شيء سواه، وأن يغيب عن كل الذوات إلا ذاته، وأن يغنى عن نفسه، وأن يخلص في مشاهدة الحق. وما يزال يحاول ذلك حتى تأتي له. وشاهد ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر. كان يغيب ثم يعود إلى عالم المحسوسات ثم يأخذ به الشوق مرة أخرى إلى المقام العالي وهكذا. وأصبح من اليسر عليه أن يذهب ويعود كلما أراد. وكان في هذه الحال قد أناف على سبع مرات من السنوات السبع، من

منشأه أي بلغ ما يقرب الخمسين عاماً. وهنا يلتقي بأبسال الذي انتقل إلى هذه الجزيرة من جزيرة قريية منها لها ملة من الملل الصحيحة المخلوذة من بعض الأنبياء المتقدمين، وكان أبسال مع أخيه سلامان على رأس هذه الجزيرة. وكان بينهما خلاف. فأبسال أشد غوصاً على الباطن وأكثر عثوراً على المعاني الروحية وأطمع في التأويل، أما سلامان فكان أشد احتفاظاً بالظاهر وأشد بعداً عن التأويل. ولهذا افتترق عنه أبسال وجاء إلى هذه الجزيرة يتعبد على طريقتة، ويلتقي بحى بن يقظان ذات مرة خرج فيها حي من مغارته، ثم أخذ يعلمه الكلام، ولما تم له ذلك اكتشف أن ما توصل إليه حتى بن يقظان هو نفسه الذي تقول به ملته التي أتى بها نبي من الأنبياء. وهكذا تطابق عند حى بن يقظان المعقول والمقول وقربت عليه طرق التأويل. ورأى فيه أبسال ولياً من أولياء الله. ولعل هذا هو مادما أقلب مؤرخي الفلسفة إلى القول بأن قصة حى بن يقظان تذهب إلى التوفيق بين الدين والفلسفة. وسنعرض لهذا فيما بعد.

ثم يحكى أبسال لحى بن يقظان حكاية الجزيرة الأخرى التي جاء منها، وكيف أن أهلها يأخذون الدين بظاهره ويرمونه وأمثاله دون تأويل لها. فنبشاً عن الطقوس وأشكال العبادات المختلفة مثل العبادات والصلاة والزكاة والحدود، وقطع يد السارق واقتناء الأموال والمتاجرة عامة، ويعجب حى بن يقظان من كل هذا وينتقده، ويرى ضرورة أن يذهب إلى هذه الجزيرة لإقناع الناس وبث أسرار الحكم لهم، ويذهب إلى الجزيرة حيث يلتقيان بسلامان ويأخذ حى بن يقظان في الحديث مع أهل الجزيرة معبراً عن رأيه،

بينهم ابن طغليل أساسا للحكم عليهم بالاتجاه
المثالي غير العقلاني أو غير المادي عامة.

٢- إن الفرضين اللذين قال بهما ابن
طغليل لتفسير نشأة حي بن يقظان، لا يختلفان
كثيرا من الناحية الفلسفية التي تسمى
القصة إلى تأكيدها، فسواء كانت النشأة
متولدة من تخمير قطعة من الطين، أو ثمرة
ولادة من أم وأب، فإن الدلالة واحدة وهي
التي حاول ابن طغليل أن يؤكد بها بقصته، فلقد
استطاع حي بن يقظان المتولد من الطين أو
المولود من أبوين أن يبلغ مرتبة عالية من
المعرفة بدون موروثات فطرية، أو مكتسبات
من تعليم أو من وحى. وإنما تصقت هذه
المرتبة المعرفية بجسده الذاتي الصسى
والتجربى والعلمى والاستدلالي العقلى.
المعارف إذن ليست فطرية يتذكرها الإنسان
ويستخلصها بشكل تلقائى كما فعل هذا العبد
الجاهل فى إحدى معاورات افلاطون الذى
استطاع سقراط أن يستخلص منه كل قوانين
الهندسة والرياضة!

هذا هو المعنى الجوهرى فى تقديرى للقول
بالتولد من الطين أو بعزلة الطفل المولود عن
أبويه بعد ولادته مباشرة. ولا يشير التولد
من الطين إلى أي دلالة مادية خالصة كما
يقول بعض المفسرين، وإن كان من الممكن
ذلك، بشكل عاجز، لأن الله قد أسبغ على هذا
الجسد المتولد، روحا من عنده فور تولده كما
تقول القصة. فضلا عن هذا فإن النشأة من
الطين التي تشكل بها الجسد لا تعنى -كما
يقول تفسير من التفاسير- العطن من شأن
الجسد الإنسانى واحتقاره بدليل محاولة حي
فى النهاية للتخلى عن جسده فى رحلته
الباطنية للاتصال والمشاهدة المقصود من

وينقبض الناس عنه بل يستهزؤن به،
وبأقواله، ذلك أنهم فرحون، راخون بما لديهم
ويشعر حي بن يقظان أنهم قد اتخذوا الهيم
هواهم، وأصبح معبودهم شهواتهم، وقد
غمرتهم الجهالة كما غمرهم الجشع، وحب
المتاجرة والمنافسة والربح، وهكذا يتبين حي
بن يقظان أنه لا مسجل للحكمة اليهم، فلقد رأى
سرايق العذاب قد احاط بهم وظلمات الحجب
قد غشيتهم، فهم يتخذون من الدين وسيلة
ليستقيم بها معاشهم. ولهذا رأى أن ظاهر
الدين بأمثاله ورموزه اليق بهم وأقيد لهم،
ومن الصالح أن يغلوا فى حدود هذا الفهم
الظاهرى للدين بغير تأويل، وعاد حي بن
يقظان وأبسال إلى جزيرتهما ليواصل
عبادتهما كل على طريقته حتى أتاهما
اليقين.

هذه هى المحاور الأساسية فى تقديرى -
لقصة حي بن يقظان، وتبقى بعض الملاحظات
العامة عليها:

١- إن الأيديولوجية التي كانت سائدة
بشكل عام فى المرحلة التاريخية المسماة
بالوسيط، هى الأيديولوجية الدينية. وكانت
هى الإطار العام لكل الأفكار والفلسفات فى
هذه المرحلة. ولهذا فإن الجانب الدينى فى
هذه الأفكار والفلسفات ليس هو المعيار
الأساسى لتقييمها وإنما المعيار هو الموقف
من هذا الجانب الدينى، بمعنى الاختلاف فى
نقطة البداية المعرفية: هل الانطلاق من
الوحى الدينى تفسير للموجودات، أم
الانطلاق من العقل الإنسانى تفسير
للموجودات، بل ولالدين كذلك؟، ولهذا فليس
من الموضوعية اتخاذ بعض الدراسين التوجه
الدينى الإيمانى عند فلاسفة هذا العصر ومن

طبيعة النشأة بفرضيها معا هو كما ذكرنا التمهيد لتقديم نظرية موضوعية في المعرفة الإنسانية.

٣- يكاد جوهر القصة أن يكون -كما ذكرنا في النقطة السابقة- هو تقديم نسق كامل لنظرية في المعرفة. ويتم تقديم هذا النسق لا بالتخطيط المجرد وإنما التمثيل والتشخيص العملي. وخلاصة النظرية أن المعرفة لا تستمد من معارف فطرية، وإنما تتحقق عبر مراحل ومستويات تبدأ بالخبرة الحسية، لترتفع إلى التجزئة والممارسة العملية، ثم إلى الاستدلال العقلي النظري ثم إلى المعاناة الوجدانية المؤسسة على الذوق والحدس، وصولاً إلى حال من الاتصال والمشاهدة بالمقام الإلهي، دون أن تعنى هذه الخطوة الأخيرة التخلي عن مراتب الوصول السابقة وإلغاء الحدس والعقل كما تذهب بعض الدراسات.

ونفضلاً من هذا كله، فإن هذا المسار المعرفي الذي اجتازه حي بن يقظان قد نجح في تحقيقه بجهده الذاتي، بغير معارف فطرية أو موروثات ذاتية أو مكتسبات اجتماعية، أو وحى نبوي أو إرشاد نبوي، ولا يعنى هذا رفضاً للشرط الاجتماعي للمعرفة، وإنما الهدف الأساسي هو رفض النظرية المثالية اللدنية القبلية للمعرفة.

٤- إن الفكر بحسب هذه النظرية المعرفية -يمكن أن يتحقق بدون اللغة، فضلاً عن أن اللغة إنما يتم تعلمها بالمثال والنموذج من العيني المحسوس إلى النظري بشكل متدرج.

٥- إن حي بن يقظان لا تقول بالتوفيق بين الدين والفلسفة، أو بين النقل والعقل كما يقول أغلب المفسرين. بل تقول بعكس ذلك تماماً، أي بالإنفصال بينهما. حقاً أنها تقول بوحدة الحقيقة النهائية عند كليهما، ولكن لكل منهما منهجها الخاص به. فمنهج الإيمان الخالص، غير منهج العقل الاستدلالي. لقد توصل حي بن يقظان إلى الحق في غير حاجة إلى رسالة من نبي أو تعليم وإرشاد من فيقه. توصل إلى الحق بالإعمال العقلي تدرجاً من الإدراك الحسي إلى التصور النظري فالمشاهدة الذوقية الوجدانية. على حين أن سلمان وأهل جزيرته ممن صدق إيمانهم، إنما يدركون الحق بإيمانهم الخاص، وممارستهم للشعائر، ورفضهم التأويل اكتفاء بالوحي وظاهر الشرع. هناك إذن منهجان لا اتصال بينهما، وصولاً إلى الحق، ولعل ابن طفيل حرص أن يجسد هذا في جزيرتين، فكل جزيرة هي تجسيد لمنهج في طريق الحق، أما بقاء أبسال معه في جزيرته فهو لقاء بين عالم الدين الذي يقبل التأويل وهو أبسال والفيلسوف العقلي وهو «حي» الذي يلتقي مع أبسال في التأويل ولكنه يتجاوز به في الرؤية الفلسفية الشاملة. ولعلنا نجد في هذا التمييز بين الجزيرتين، أو الطريقتين المختلفتين إلى الحق، بين التسليم بظاهر الوحي وتأويله إلهامياً لكتاب ابن رشد، «فصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من الاتصال». على أن هذا التمييز لا يعنى عند ابن طفيل أو عند ابن رشد من بعده تمييزاً طبقياً اجتماعياً كما يقول بعض الدارسين، بقدر ما هو تمييز بين منهجين للمعرفة ومستويين للإدراك.

٦- اكتفى هنا بالإشارة إلى بعض القضايا الفلسفية التي ذكرناها في معرض تلخيصنا للقصة، والتي سوف تصبح من الأعمدة الأساسية في بناء ابن رشد الفلسفي وهي القول بقدوم العالم وحدثه في الوقت نفسه، والقول بخلود القوة العاقلة، وبأنجزاء والعقاب في الآخرة، يقتصران على الجانب المعنوي، والقول بالمسيبية الموضوعية التي تربط أجزاء الموجودات على اختلافها، والتي تعد دليلا على القول بالعلّة الأولى أي الله، ثم أخيرا القول بوحدة الوجود لا بالمعنى الصوفي وإنما بمعنى الترابط العضوي بين كل عناصر الطبيعة، وما فوق الطبيعة.

٧- اكتفى أخيرا بالإشارة إلى موقف إنساني عميق الدلالة الأخلاقية، لم يقد أشرت إليه إشارة هابرة عند الحديث من محاولة دمج التشبيه بحركة الأشياء السماوية، فهو يلزم نفسه ألا يرى ذا حاجة أو عاهة أو مضرة أو ذا عائق من الحيوان والنبات وهو يقدر على إزالتها إلا ويزيلها. وهو يوضح هذا قائلا أو راويا على لسان ابن طفيل، فتمنى وقع بصره على نبات قد حجبته من الشمس حاجب أو تعلق به نبات آخر يؤذيه أو عطش عطشا يكاد يفسده أزاله ذلك العاجب إن كان ما يزال وفصل بينه وبين ذلك المؤذي بفاصل لا يضر المؤذي، وتمهده بالسقى ما أمكنه، ومتى وقع بصره على حيوان قد أرقه خبيث أو شرب به ناشب أو تعلق به شوك أو سقط في ميني أو أنشبه شيء يؤذيه أو مسه ظمأ أو جوع تكفل بإزالة ذلك كله عن جهده وألمعه وأسقاه. ومتى وقع بصره على ماء يسيل إلى سقى نبات أو حيوان وقد عاق مره ذلك عائق من حجر

سقط فيه أو جرف انهار عليه أزال ذلك كله عنه وما زال يعنى في هذا النوع من ضروب التشبيه حتى بلغ فيه الغاية. وإلى جانب هذا المسلك الأخلاقي الرفيع، أشير إلى ماسبق ذكره من رفضه للمال والمتاجرة والشرور عامة، ونقده للملقوس الدينية الشكلية. وليس في هذا الموقف، أو في فلسفة ابن طفيل عامة أي استعلاء فردى نخبيوى كما تقول بعض الدراسات، وإنما تفيض هذه الفلسفة روحا إنسانية بالغة الرهافة فضلا من امتنارها العقلية ونبالها الأخلاقية.

هذه بعض الملاحظات المستخلصة من هذا النص الفلسفي العميق الدلالة، الذي لا يعد - كما يقال كذلك - تفهيا للعقل أو للعلم التجريبي، أو تفهيبا للذات الإنسانية، وإنما هوروية متسقة عقلانية، تمثل اقتدار الإنسان على الوصول إلى الحقيقة والفضيلة بمجاهدته الذاتية دون أن ينشئ الآخر وإن اختلف مسعى. على أنه برغم هذا الطابع العقلاني الذي يتسم به هذا النص الفلسفي، فإنه لا يخلو من تأثيرات غنوصية إشرائية صوفية. ويبدو أنه كان على ابن رشد أن يقوم بالدور الفلسفي التاريخي لتطوير الطابع العقلاني وتعميقه في تراثنا الفلسفي، وأن يسعى إلى تخليصه أو تمييزه - على الأقل - من هذه التأثيرات الغنوصية. فكانت شروحه وتلاخيصه لكتب أرسطو - الذي كان لابن طفيل فضل شجيم عليها - وكانت إضافاته إلى هذه الشروح والتلاخيص، فضلا عن كتاباته الفلسفية الأخرى، فكان ابن رشد بهذا امتدادا عقلانيا متطورا لفلسفة أرسطو وابن طفيل وللفلسفة العربية الإسلامية عامة في عصره.



الطبيب طيفيل بن طيفيل

سنة ٥٨١ هـ ولد أبو بكر بن طيفيل في السنوات العشر الأولى من القرن الثاني عشر الميلادي أي بين ٤٩٥ إلى ٥٠٥ هجرية على حد ترجيح. عبد الرحمن بدوي وتوفي عام ٥٨١ هـ - ١١٨٥ م.

(٢) نقرأ قصة «حي بن يقظان» لابن طيفيل في «حي بن يقظان» لابن طيفيل والسهرودي «تحقيق وتعليق أحمد أمين». الطبعة الثالثة دار المعارف عام ١٩٦٦ م. ص ١٠٧.

(٣) نلاحظ في الطبعة الثالثة لحي بن يقظان التي أشرفنا عليها من قبل خطأ يبدو مطبعياً في تحديد العلاقة بين ابن طيفيل وابن رشد تقرأ «وكان ابن رشد أكبر منه

سنة» وقد حل ابن طيفيل طبيباً للسلطان لما طعن ابن رشد في السن «ص ٧ ونقرأ «ويذهب بعض المؤرخين أنه كان تلميذاً لابن رشد ولكنه هو نفسه لا يذكر ذلك ص ١٠ وإن جاء في نفس الصفحة «ثم تخلى ابن طيفيل عن عمله كطبيب للمتمصور وتركه لابن رشد.

(٤) هناك دراسة مقارنة لحي بن يقظان وروبنسون كروزو للاستاذ حسن محمود عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣.

(٥) محمد عابد الجابري: نحن والتراث ص ٢٩٢ دار الطبعة بيروت والمركز الثقافي العربي - الدار البيضاء طبعة أولى ١٩٨٠.

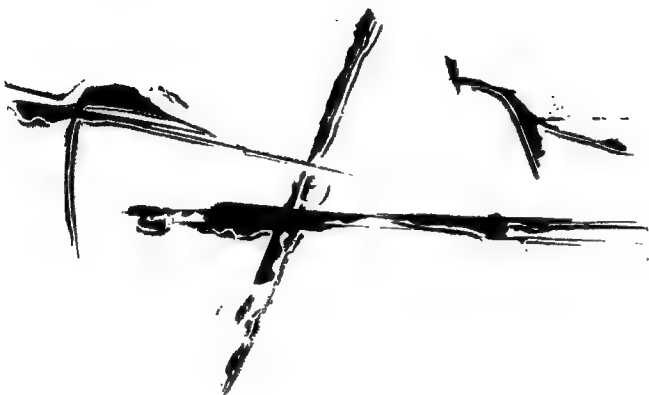
الديوان الصغير



مختارات من قصة

حى بن يقظان

لابن طفيل



كيف تكون حي بن يقظان؟

تولد الإنسان من غير أب وأم في جوارى الواقواق (٢) لأن تلك الجزيرة أعدل بقاع الأرض هواء، وأتمها بعض جزر الهند والصين لشروق النور الأعلى عليها استعدادا، وإن كان ذلك على خلاف ما يراه جمهور الفلاسفة وكبار الأطباء، فإنهم يرون أن أعدل ما في المعمورة الإقليم الرابع، فإن كانوا قالوا ذلك لأنه صبح عندهم أنه ليس على خط الاستواء عمارة لمانع من الموانع الأرضية، فلقولهم: إن الإقليم الرابع أعدل بقاع الأرض (الباقية)، وجه، وإن كانوا إنما أرادوا بذلك إن ما على خط الاستواء شديد الحرارة، كالذي يصرح به أكثرهم فهو خطأ يقوم البرهان على خلافة (٢) وذلك أنه قد تبرهن في العلوم الطبيعية أنه لا سبب لتكون الحرارة إلا الحركة، أو ملاقة الأجسام (الحارة) والإضاءة، وتبين فيها أيضا أن الشمس بذاتها غير حارة ولا متكيفة بشئ من هذه

الأمر المزاجية وقد تبين فيها أيضا أن الأجسام التي تقبل الإضاءة أتم القبول، هي الأجسام الصقيلة غير الشفافة، ويلبها في قبول ذلك الأجسام الكثيفة غير الصقيلة. فأما الأجسام الشفافة التي لا شيء فيها من الكثافة فلا تقبل الضوء بوجه. وهذا وحده مما برهنه الشيخ أبو على (وحده) خاصة، ولم يذكره من تقدمه (٤) فإذا (تم) وصحت هذه المقدمات، فاللازم عنها أن الشمس لا تسخن الأرض كما تسخن الأجسام الحارة أجساما آخر تماسها، لأن الشمس في ذاتها غير حارة (٥) ، ولا الأرض أيضا تسخن بالحركة لأنها ساكنة، وعلى حالة واحدة في شروق الشمس عليها وفي وقت مغيبها (عنها). وأحوالها، في التسخين والتبريد، ظاهرة الاختلاف للحس في هذين الوقتين. ولا الشمس أيضا تسخن الهواء، أولا ثم تسخن بعد ذلك الأرض بتوسط سخونة الهواء. وكيف يكون ذلك ونحن نجد (أن) ما قرب من الهواء من الأرض في وقت الحر، أسخن كثيرا من الهواء الذي يبعد منه علواً فبقى أن تسخن الشمس للأرض إنما هو على سبيل الإضاءة لا غير فإن الحرارة تتبع الضوء أبداً، حتى إن الضوء إذا أفرط في المرآة المقعرة أشعل ما حاذها . وقد ثبت في علوم التعاليم بالبراهين القطعية، أن الشمس كروية الشكل، وإن الأرض كذلك (٦)، وأن الشمس أعظم من الأرض كثيرا وأن الذي يستخرج من الأرض بالشمس أبداً هو أعظم من نصفها، وإن هذا (النصف) المضيء من الأرض في كل وقت أشد ما يكون الضوء في وسطه لأنه أبعد المواضع من الظلمة (عند محيط الدائرة) ولأنه يقابل من الشمس أجزاء أكثر، وما قرب من المحيط كان أقل ضوءاً حتى ينتهي إلى الظلمة عند محيط الدائرة الذي ما أضاء (موقعه) من الأرض (قط)، وإنما يكون الموضع وسط دائرة الضياء إذا كانت الشمس على سمعت رؤوس الساكنين فيه وحينئذ تكون الحرارة في ذلك الموضع أشد ما يكون فإن كان الموضع ما تبعد الشمس (فيه) عن مسامتة رؤوس أهله، كان شديد البرودة جداً، وإن كان مما تدور فيه المسامتة كان شديد الحرارة، وقد ثبت في علم الهيئة أن بقاع الأرض التي على خط الاستواء لاتسامت الشمس رؤوس أهلها سوى مرتين في العام عند حلولها برأس الحمل، وعند حلولها برأس الميزان. وهي في سائر العام ستة أشهر جنوباً منهم، وستة أشهر شمالاً منهم: فليس عندهم حر مفرط ، ولا برد مفرط. وأحوالهم بسبب ذلك متشابهة.

الأرض
كروية
الشكل

وصف وأما الذين زعموا أنه تولد (من الأرض) فإنهم قالوا أن بطننا من
عملية أرض تلك الجزيرة، تخمرت فيه طينة على مر السنين (والأعوام)، حتى
تولد هي إمتزج فيها الحار بالبارد، والرطب باليابس، إمتزاج تكافؤ وتعادل في
القوى.

وكانت هذه الطينة المتخمرة كبيرة جدا. وكان بعضها يفضل بعضها
في اعتدال المزاج والتهيج لتكون الأمشاج. وكان الوسط منها أعدل
تخمرت مافيه واثمه مشابهة بمزاج الإنسان، فتمخضت تلك الطينة، وحدث
طينة فيها شبه نفاحات الغليان لشدة لزوجتها. وحدث في الوسط منها
وتعلق بها (لزوجة) ونفاخة صغيرة جدا، منقسمة بقسمين، بينهما حجاب رقيق،
الروح الذي ممثلته بجسم لطيف هوائي في غاية من الاعتدال اللائق به، فتعلق
يفيض من عند ذلك «الروح» الذي هو من أمر الله (تعالى) وتشبهت به تشبها
الله يعسر إنفصاله عنه عند الحس وعند العقل، إذ قد تبين أن هذا الروح
دائم الفيضان من عند الله عز وجل، وأنه بمنزلة نور الشمس الذي هو
دائم الفيضان على العالم. فمن الأجسام ما لا يستضاء به وهو الهواء
الشفاف جدا، منها ما يستضاء به بعض استضاءة، وهي الأجسام
الكثيفة غير الصقيلة، وهذه تختلف في قبول الضياء، وتختلف
بحسب ذلك ألوانها. ومنها ما يستضاء به غاية الإستضاءة، وهي
الأجسام الصقيلة كالمرأة ونحوها. فإذا كانت هذه المرأة مقعرة على
شكل مخصوص، حدث فيها النار لإفراط الضياء، وكذلك الروح، الذي
هو من أمر الله (تعالى)، فياض أبدا على جميع الموجودات، فمنها
ما لا يظهر أثره فيه لعدم الاستعداد، وهي الجمادات التي لا حياة لها،
وهذه بمنزلة الهواء في المثال المتقدم، ومنها ما يظهر أثره فيه وهي
أنواع النبات بحسب استعداداتها، وهذه بمنزلة الأجسام الكثيفة في
المثال المتقدم، ومنها ما يظهر أثره فيه ظهورا كثيرا، وهي أنواع
الحيوان، وهذه بمنزلة الأجسام الصقيلة في المثال المتقدم.

ومن هذه الأجسام الصقيلة ما يزيد على شدة قبوله لضياء الشمس
أنه يحكى صورة الشمس، ومثالها. وكذلك أيضا من الحيوان ما يزيد
على شدة قبوله للروح أنه يحكى الروح ويتصور بصورته، وهو الإنسان
خاصة، وإليه الإشارة بقوله صلى الله عليه وسلم. «إن الله خلق آدم على
صورته» (٧) فإن قويت فيه هذه الصورة حتى تتلاشى جميع الصور
في حقها، وتبقى هي وحدها وتحرق سباحات نورها كل ما أدركته، كانت

حينئذ بمنزلة المرأة المنعكسة على نفسها، الجرقة لسواها. وهذا لا يكون إلا للأنبياء صلوات الله عليهم (أجمعين). وهذا كله مبين في مواضعه الثلاثة به، فليرجع إلى تمام ما حكوه من وصف ذلك التخلق.

قالوا: فلما تعلق هذا الروح بتلك القرارة، خضعت له جميع القوى وسجدت (له، وسخرت) بإمر الله (تعالى) في كمالها، فتكون بإزاء تلك القرارة نفاخة أخرى منقسمة إلى ثلاث قرارات، بينها حجب لطيفة، ومسالك نافذة، وامتلات بمثل ذلك الهوائى الذى امتلات منه القرارة الأولى، إلا أنه ألطف منه.

وسكن في هذه البطون الثلاثة المنقسمة من واحد، طائفة من تلك القوى التى خضعت له، وتوكلت بحراستها والقيام عليها. وإنهاء ما يطرأ فيها من دقيق الأشياء وجليها إلى الروح الأول المتعلق بالقرارة الأولى. وتكون أيضا بإزاء هذه القرارة من الجهة المقابلة للقرارة الثانية، نفاخة ثالثة مملوءة جسما هوائيا، إلا أنه أغلظ من الأولين وسكن في هذه القرارة فريق من تلك القوى الخاضعة، وتوكلت بحفظها والقيام عليها، فكانت هذه القرارة الأولى والثانية والثالثة أول ما تخلق من تلك الطينة المتخمرة (الكبرى) على الترتيب الذى ذكرناه.

.....

كيف تربى حى بن يقظان

إن الظبية التى تكفلت به وافقت خصبا ومرعى أثيثا، فكثر لحمها ودر لبنها، حتى قام بفذاء ذلك الطفل أحسن قيام. وكانت معه لا تبعد عنه إلا لضرورة الرعى. وألف الطفل تلك الظبية حتى كان بحيث إذا هى أبطأت عنه اشتد بكاؤه فطارت إليه (٨).

ولم يكن بتلك الجزيرة شئ من السباع العادية، فتربى الطفل ونما واغتذى بلبن تلك الظبية إلى أن تم له حولان، وتدرج في المشى وأثغر (٩) فكان يتبع تلك الظبية، وكانت هى ترفق به وترحمه وتحمله إلى مواضع فيها شجر مثمر فكانت تطعمه ماتساقط من ثمراتها الحلوة النضيجة، وما كان منها صلب القشر كسرت له بطواحنها، ومتى عاد إلى اللبن أروته، ومتى غلى إلى الماء أوزنته ومتى ضحا (١٠) ظلماته، ومتى خصر (١١) أفقائه. وإذا جن الليل صرفته إلى مكانه الأول، وچللته بنفسها وبريش كان هناك، مما ملئ به التابوت (١٢) أولا في وقت وضع الطفل فيه، وكان في غدوها ورواحها قد ألفهما ربه رب يسرح

(وينعش) ويبيت معهما حيث مبيتها.

لغة الطفل محاكاة أصوات الحيوانات ظهور القوتين القوة الفزوعية

فما زال الطفل مع الطيباء على تلك الحال: يحكى (١٢) نغمتها بصوته حتى لا يكاثر يفرق بينهما، وكذلك كان يحكى جميع ما يسمعه من أصوات الطير وأنوع سائر الحيوان، محاكاة شديدة (لقوة إنفعالة لما يريد)، وأكثر ما كانت محاكاته لأصوات الطيباء فى الاستصراخ والإستئلاف والإستدعاء والإستدفاع: إذ للحيوانات فى هذه الأحوال المختلفة أصوات مختلفة، فالفتة الوحوش والفها، ولم تنكره ولا أنكرها. فلما ثبت فى نفسه أمثلة الأشياء بعد مغيبها عن مشاهدته، حدث له نزوع الى بعضها، وكراهية لبعض.

وكان فى ذلك كله ينظر الى جميع الحيوانات فيراها كاسية بالأوبار والأشعار و(أنواع) الريش، وكان يرى مالها من العدو وقوة البطش، ومالها من الأسلحة المعدة للدفاع من ينازعها، مثل القرون والأنياب والحوافر والصياصى (١٤) والمخالب ثم يرجع إلى نفسه، فيرى ما به من العرى وعدم السلاح، وضعف العدو، وقلة البطش، عندما كانت تنازعه الوحوش أكل الثمرات، وتستبد بها دونه، وتغلبه عليها، فلا يستطيع المدافعة عن نفسه، ولا الفرار عن شئ منها.

وكان يرى أترابه من أولاد الطيباء، قد نبتت لها قرون، بعد أن لم تكن وصارت قوية بعد ضعفها فى العدو. ولم ير لنفسه شيئا من ذلك كله. فكان يفكر فى ذلك ولا يدرى (ما) سببه. وكان ينظر الى ذوى العاهات والخلق الناقص، فلا يجد لنفسه شبيها فيهم. وكان أيضا ينظر إلى مخارج الفضول من سائر الحيوان، فيراها مستورة: أما مخرج أغلظ الفضلتين فبالأناب، وأما (مخرج) أرقهما فبالأوبار وما أشبهها. كالحيوانات ولأنها كانت (أيضا) أخفى قضباناً منه.

وفى شئ يدافع به عن نفسه مثلاً. فكان ذلك يكربه ويسوؤه. فلما طال همه فى ذلك كله، وهو قد قارب سبعة أعوام، ويئس من أن يكمل له (ذلك) وما قد أضر به نقصه. اتخذ من أوراق الشجر العريضة شيئا جعل بعضه خلفه وبعضه قدماه، وعمل من الخوص والحلفاء (١٥) (شبه) حزام على وسطه، علق به تلك الأوراق، فلم يلبث إلا يسيراً حتى ذوى ذلك الورق وجف وتساقط (منه) فما زال يتخذ غيره ويخصف بعضه ببعض طاقات مضاعفة، وربما كان ذلك أطول لبقائه، إلا أنه على كل حال، قصير المدة، واتخذ من أخصان ثياباً ومن الشجر عصياً سوى أطرافها وعدل متنها. وكان يهش بها على الوحوش أخصانها المنازعة له، فيحمل على الضعيف منها، ويقاوم القوى منها، فنبل

بذلك قدره عند نفسه بعض نبالة، رأى أن ليده فضلا كثيرا على
أيديها: إذ أمكن له بها من ستر عورته وإتخاذ العصى التى يدافع بها
عن حوزته، ما إستغنى به عما أراده من الذنب والسلاح الطبيعى.

.....

معرفته عالم الكون والفساد

ثم إنه بعد ذلك أخذ فى مأخذ آخر فتصفح جميع الأجسام التى فى
عالم الكون والفساد (١٦): من الحيوانات على اختلاف أنواعها، والنبات،
والمعادن وأصناف الحجارة والتراب والماء والبخار والثلج والبرد،
والدخان (والجليد) واللهيب والحر، فرأى لها أوصافا كثيرة وأفعالا
مختلفة، وحركات متفقة ومتضادة، وأنعم النظر فى ذلك، والتشبهت ،
فرأى أنها تتفق ببعض الصفات وتختلف ببعض، وأنها من الجهة التى
تتفق بها واحدة، ومن الجهة التى تختلف فيها متغايرة ومتكثرة. فكان
تارة ينظر خصائص الأشياء وما يتفرد به بعضها عن بعض ، فتكثر
عنده كثرة تخرج عن الحصر، وينتشر له الوجود انتشارا لا يضبط ،
وكانت تتكرر عنده أيضا ذاته، لأنه كان ينظر الى إختلاف أعضائه وأن
كل واحد منها منفرد بفعل وصفة تخصه، وكان ينظر الى كل عضو
(منها) فيرى أنه يحتل القسمة الى أجزاء كثيرة جدا، فيحكم على
ذاته بالكثرة، وكذلك على ذات كل شئ. ثم كان يرجع إلى نظر آخر من
طريق ثان، فيرى أن أعضائه، وأن كانت كثيرة، فهى متصلة كلها
بعضها ببعض ، لا انفصال بينها بوجه، فهى فى حكم الواحد، وأنها لا
تختلف إلا بحسب إختلاف أفعالها، وأن ذلك الإختلاف إنما هو بسبب
ما يصل إليها من قوة الروح الحيوانى، الذى انتهى إليه نظره أولا، وأن
ذلك الروح واحد فى ذاته ، وهو (أيضا) حقيقة الذات، وسائر الأعضاء
كلها كالآلات، فكانت تتحد عنده ذاته بهذا الطريق.

ثم كان ينتقل إلى جميع أنواع الحيوان، فيرى كل شخص منها
واحدا بهذا النوع من النظر، ثم كان ينظر الى نوع منها: كالظباء ،
والخيل، والحمير، وأصناف الطير صنفًا صنفًا، فكان يرى أشخاص كل
نوع يشبه بعضه بعضا فى الأعضاء الظاهرة والباطنة، والإدراكات،
والحركات، والمنازع، ولا يرى بينها إختلافًا إلا فى أشياء يسيرة بالإضافة
الى ما اتفقت فيه. وكان يحكم بأن الروح الذى لجميع ذلك النوع شئ
واحد، وأنه لم يختلف إلا أنه إنقسم على قلوب كثيرة، وأنه لو أمكن أن

يجمع جميع الذى إفترق فى تلك القلوب منه ويجعل فى وعاء واحد، لكان كله شيئا واحداً، بمنزلة ماء واحد، أو شراب واحد، يفرق على أوان كثيرة، ثم يجمع بعد ذلك، فهو فى حالتى تفريقه وجمعه شئ واحد، وإنما عرض له التكثر بوجه ما، فكان يرى النوع كله بهذا النظر واحداً، ويجعل كثرة أشخاصه بمنزله كثرة أعضاء الشخص الواحد التى لم تكن كثيرة فى الحقيقة.

ثم كان يحضر أنواع الحيوان كلها فى نفسه ويتأملها فيراها تتفق فى أنها تحس وتتغذى، وتتحرك بالإرادة إلى أى جهة شاءت، وكان قد علم أن هذه الأفعال هى أخص أفعال الروح الحيوانى، وأن سائر الأشياء التى تختلف بها بعد هذا الاتفاق، ليست شديدة الاختصاص بالروح الحيوانى. فظهر له بهذا التأمل، أن الروح الحيوانى الذى لجميع جنس الحيوان واحد بالحقيقة، وإن كان فيه اختلاف يسير، اختص به نوع دون نوع: بمنزلة ماء واحد مقسوم على أوان كثيرة، بعضه أبرد من بعض، وهو فى أصله واحد. وكل ما كان فى طبقة واحدة من البرودة، فهو بمنزلة اختصاص ذلك الروح الحيوانى بنوع واحد، وبعد ذلك، فكما أن ذلك الماء كله واحد، فكذلك الروح الحيوانى واحد، وإن عرض له التكثر بوجه ما. فكان يرى جنس الحيوان كله واحداً بهذا النوع من النظر. ثم كان يرجع إلى أنواع النبات على اختلافها، فيرى كل نوع منها تشبه أشخاصه بعضها بعضاً فى الأغصان، والورق، والزهر والثمر، والأفعال، فكان يقيسها بالحيوان، ويعلم أن لها شيئاً واحداً اشتركت فيه، هو لها بمنزلة الروح للحيوان، وأنها بذلك الشئ واحد. وكذلك كان ينظر إلى جنس النبات كله، فيحكم باتحاده بحسب ما يراه من اتفاق فعله فى أنه يتغذى وينمو.

ثم كان يجمع فى نفسه جنس الحيوان وجنس النبات، فيراها جميعاً متفقين فى الإغذاء والنمو، إلا أن الحيوان يزيد على النبات، بفضل الحس والإدراك (والتحرك)، وربما ظهر فى النبات شئ شبيه به، مثل تحول وجه الزهر إلى جهة الشمس، وتحرك عروقه إلى جهة الغذاء، وأشباه ذلك، فظهر له بهذا التأمل أن النبات والحيوان شئ واحد، بسبب شئ واحد مشترك بينهما، هو فى أحدهما أتم وأكمل، وفى الآخر قد عاقه عائق (ما)، وأن ذلك بمنزلة ماء واحد قسم بقسمين أحدهما جامد، والآخر سيال، فيتحد عنده النبات والحيوان.

ثم ينظر إلى الأجسام التى لاتحس ولا تتغذى، ولا تنمو من الحجارة،

والتراب، والماء، والهواء، واللب، فيرى أنها أجسام مقدر لها طول وعرض وعمق، وأنها لا تختلف، إلا أن بعضها ذو لون، وبعضها لالون له، وبعضها حار، وبعضها بارد، ونحو ذلك من الاختلافات. وكان يرى أن الحار منها يصير بارداً، والبارد (يصير) حاراً، وكان يرى الماء يصير بخاراً والبخار (يصير) ماء والأشياء المحترقة تصير جمراً، ورماداً، ولهبياً، وبخاناً، والدخان إذا وافق في صعوده قبة حجر اتعقد فيه وصار بمنزلة سائر الأشياء الأرضية. فيظهر له بهذا التأمل، أن جميعها شيء واحد في الحقيقة، وإن لحقتها الكثرة بوجه ما، فذلك مثل ما لحقت الكثرة للحيوان والنبات.

.....

معرفته العالم الروحاني: النفس الحيوانية والنفس النباتية وطبائع الجمادات

وكذلك نظر الى سائر الأجسام من الجمادات والأحياء، فرأى أن حقيقة (وجود) كل واحد منهما مركبة من معنى الجسمية، ومن شيء آخر زائد على الجسمية: إما واحد، وإما أكثر من واحد، فلاح له صور الأجسام على اختلافها وهو أول ملاح له من العالم الروحاني، إذ هي صور لا تدرك بالحس، وإنما تدرك بضرب (ما) من النظر (العقلي). ولاح له في جملة ملاح من ذلك، أن الروح الحيواني الذي مسكنه القلب - وهو الذي تقدم شرحه أولاً - لا بد (له أيضاً) من معنى زائد على جسميته يصلح بذلك المعنى لأن يعمل هذه الأعمال الغريبة (التي تختص به) من ضروب الإحساسات وفنون الإدراكات، وأصناف الحركات وذلك المعنى هو صورته وفصله الذي انفصل به عن سائر الأجسام، وهو الذي يعبر عنه النظائر بالنفس الحيوانية.

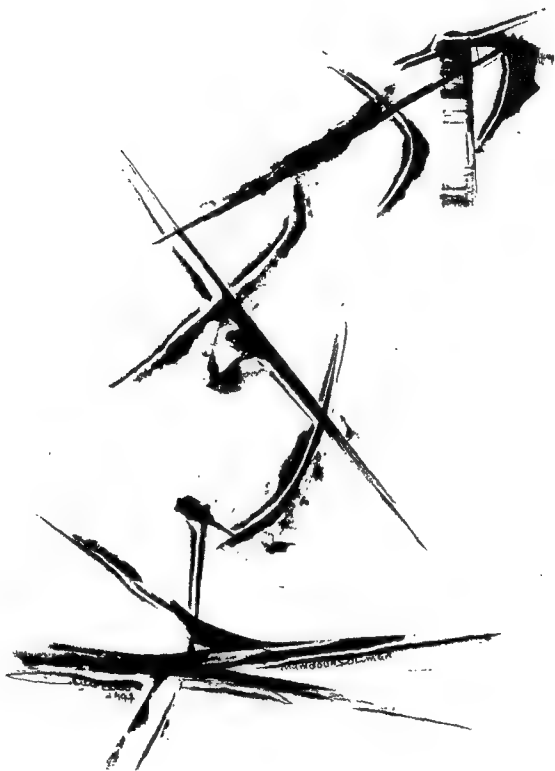
وكذلك أيضاً للشئ الذي يقوم للنبات مقام الحار الغريزي للحيوان شيء يخصه هو فصله، وهو الذي يعبر عنه النظائر بالنفس النباتية. وكذلك لجميع أجسام الجمادات: وهي ماعدا الحيوان والنبات (مما) في عالم الكون والفساد شيء يخصها، به يفعل كل واحد منها فعله الذي يختص به مثل صنوف الحركات وضروب الكيفيات المحسوسة عنها، وذلك الشيء هو فصل كل واحد منها، وهو الذي يعبر عنه النظائر

بالطبيعة.

الطبيعة هي خاصة الجادات
فلما وقف بهذا النظر على أن حقيقة الروح الحيوانى الذى كان تشوقه إليه أبدا مركبة من معنى الجسمية، و(من) معنى آخر زائد على الجسمية، وأن معنى (هذه) الجسمية مشترك ولسائر الأجسام، والمعنى الآخر المقترن به ينفرد به هو وحده، هان عنده معنى الجسمية فاطرحه، وتعلق فكره بالمعنى الثانى، وهو الذى يعبر عنه بالنفس، فتشوق الى التحقق به فالتزم الفكرة فيه، وجعل مبدأ النظر فى ذلك تصفح الأجسام كلها، لامن جهة ماهى أجسام بل من جهة ماهى ذوات صور تلزم عنها خواص، ينفصل بها بعضها عن بعض. فتتبع ذلك وحصره فى نفسه، فرأى جملة من الأجسام، تشترك فى صورة مايصدر عنها فعل ما، أو أفعال ما، ورأى فريقا من تلك الجملة، مع أنه يشارك الجملة بتلك الصورة، يزيد عليها بصورة أخرى، يصدر عنها أفعال ما، ورأى طائفة من ذلك الفريق، مع أنها تشارك الفريق فى الصورة الأولى والثانية، تزيد عليه بصورة ثالثة، تصدر عنها أفعال ما خاصة بها، مثال ذلك: أن الأجسام الارضية (كلها): مثل التراب والحجارة، والمعادن والنبات والحيوان، وسائر الأجسام الثقيلة، هى جملة واحدة تشترك فى صورة واحدة تصدر عنها الحركة الى أسفل، مالم يعقها عائق عن النزول. ومتى حركت الى جهة العلو بالقسر ثم تركت تحركت بصورتها الى أسفل.

مشكلة حدوث العالم وقدمه

العالم
حدث أو قديم؟ لم يترجع عندى احد
فلما تبين له أنه كله كشخص واحد فى الحقيقة، (قائم محتاج إلى فاعل مختار)، واتحدت معه أجزاءه الكثيرة، بنوع من النظر الذى اتحدت به عنده الأجسام التى فى عالم الكون والفساد، تفكر فى العالم بجملته، هل هو شئ حدث يعد أن لم يكن، وخرج إلى الوجود بعد العدم؟ أو هو أمر كان موجودا فيما سلف، ولم يسبقه العدم بوجه من الوجوه؟ فتشكك فى ذلك ولم يترجع عنده أحد الحكمين على الآخر، وذلك أنه كان إذا أزمع على إعتقاد القدم، اعترضته عوارض كثيرة، من استحالة وجود (ما) لانهاية له، يمثل القياس الذى استحال عنده به وجود جسم لا نهاية له، وكذلك (أيضا) كان يرى أن هذا الوجود لا يخلو من الحوادث، فهو لا يمكن تقدمه عليها، وما لا يمكن أن يتقدم على



الحوادث، فهو أيضا محدث. وإذا أزمع على اعتقاد الحدوث، اعترضته عوارض أخر. وذلك أنه كان يرى أن معنى حدوثه، بعد أن لم يكن، لا يفهم إلا على معنى أن الزمان تقدمه، والزمان من جملة العالم وغير منك عنه، فيأذن لا يفهم تأخر العالم عن الزمان، وكذلك كان يقول: «إذا كان حادثا، فلا بد له من محدث، وهذا المحدث الذي أحدثه، لم أحدثه الآن ولم يحدثه قبل ذلك؟ الطارئ طرأ عليه ولا شئ هناك غيره أم لتغير حدث في ذاته، (فإن كان) فما الذي أحدث ذلك التغير؟» وما زال يتفكر في ذلك عدة سنين، فتنعاض عنه الحجاج، ولا يرجع عنده أحد الاعتقادين على الآخر.

فلما أمياه ذلك، جعل يتفكر مالمذى يلزم عن كل واحد من الاعتقادين، فلعل اللازم منهما يكون شيئا واحدا. فرأى أنه إن اعتقد حدوث العالم وخروجه الى الوجود بعد العدم، فاللازم عن ذلك، ضرورة، أنه لا يمكن أن يخرج الى الوجود بنفسه، وأنه لابد له من فاعل يخرج به الى الوجود، وأن ذلك الفاعل لا يمكن أن يدرك بشئ من الحواس، لأنه لو أدرك بشئ من الحواس لكان جسما من الأجسام، ولو كان جسما (من الأجسام) لكان من جملة العالم، وكان حادثا واحتاج الى محدث ولو كان ذلك المحدث الثانى أيضا جسما لاحتاج الى محدث ثالث، والثالث الى رابع، ويتسلسل ذلك إلى غير نهاية (وهو باطل). فيأذن لا بد للعالم من فاعل ليس بجسم، وإذا لم يكن جسما فليس الى إدراكه بشئ من الحواس سبيل، لأن الحواس الخمس لاتدرك إلا الأجسام، أو مايلحق الأجسام، وإذا (كان) لا يمكن أن يحس فلا يمكن أن يتخيل، لأن التخيل ليس شيئا إلا إحضار صور المحسوسات بعد غيبيها، وإذا لم يكن جسما فصفات الأجسام كلها تستحيل عليه، وأول صفات الأجسام هو الامتداد فى الطول والعرض والعمق، وهو منزه عن ذلك وعن جميع مايتبع هذا الوصف من صفات الأجسام. وإذا كان فاعلا للعالم فهو لامحالة قادر عليه وعالم به «ألا يعلم من خلق، وهو اللطيف الخبير؟».

ولكن يلزم
عن حدوث
العالم أو
قدمه
القول
بوجود الله
فالحادث
يحتاج الى
محدث
والحركة
القديمة
تحتاج الى
محرك.

ورأى أيضا أنه إن اعتقد قدم العالم، وأن العدم لم يسبقه. وأنه لم يزل كما هو. فإن اللازم عن ذلك أن حركته قديمة لانهاية لها من جهة الابتداء، إذ لم يسبقها سكون يكون مبدؤها منه، وكل حركة فلا بد لها من محرك ضرورة، والمحرك إما أن يكون قوة سارية فى جسم من الأجسام- إما جسم المتحرك نفسه، وإما جسم آخر خارج عنه- وإما أن تكون قوة (ليست سارية ولا شائعة فى جسم، وكل قوة سارية فى جسم

وشائعة فيه، فإنها تنقسم بانقسامه، وتتضاعف بتضاعفه، مثل الثقل في الحجر مثلا، المحرك له الى أسفل ، فإنه إن قسم الحجر نصفين، انقسم ثقله نصفين، وإن زيد عليه آخر مثله، زاد في الثقل آخر مثله. فإن أمكن أن يتزايد الحجر أبدا إلى غير نهاية، كان تزايد هذا الثقل إلى غير نهاية، وأن وصل الحجر إلى حد ما من العظم ووقف . وصل الثقل إلى ذلك الحد ووقف، لكنه قد تبرهن أن كل جسم (فإنه) لا محالة متناه، فإن لكل قوة في جسم (فهى) لا محالة متناهية، فإن وجدنا قوة تفعل فعلا لا نهاية له، فهى قوة ليست في جسم ، وقد وجدنا الفلك يتحرك أبدا حركة لانهاية لها ولاانقطاع، إذ فرضناه قديما لا ابتداء له، فالواجب على ذلك أن تكون القوة التى تحركه ليست في جسمه، ولاجسم خارج عنه، فهى إذن لشئ برئ عن الأجسام، وغير موصوف بشئ من أوصاف الجسمية، وقد كان لاح له في نظرية الأول في عالم الكون والفساد أن حقيقة وجود كل جسم ، إنما هى من جهة صورته التى هى استعداده لضرور الحركات. وأن وجوده الذى له من جهة مادته وجود ضعيف لا يكاد يدرك، فإن وجود العالم كله إنما هو من جهة استعداده لتحريك هذا المحرك البرئ عن المادة. وعن صفات الأجسام، المنزه، عن أن يدركه حس. أو يتطرق إليه خيال (سبحانه) . وإذا كان فاعلا لحركات الفلك على اختلاف أنواعها، فعلا لا تفاوت فيه ولافتور، فهو لا محالة قادر عليه وعالم به.

الله: وجوده ، وصفاته، وكيف يُعرف

فانتهى نظره بهذا الطريق إلى ما انتهى إليه بالطريق الأول، ولم يضره في ذلك تشككه في قدم العالم أو حدوثه، وصح له على الوجهين جميعا وجود فاعل غير جسم، ولا متصل بجسم ولا متفصل عنه، ولاداخل فيه، ولا خارج عنه، إذ الاتصال والانفصال. والدخول والخروج ، هى كلها من صفات الأجسام، وهو منزّه عنها.

ولما كانت المادة من كل جسم مفتقرة الى الصورة. اذ لا تقوم الا بها ولا تثبت لها حقيقة دونها، وكانت الصورة لا يصح وجودها إلا من فعل هذا الفاعل (المختار) تبين له افتقار جميع الموجودات في وجودها إلى هذا الفاعل، وأنه لا قيام لشئ منها إلا به، فهو إذن علة لها، وهى معلولة له، سواء كانت محدثة الوجود، بعد أن سبقها العدم، أو كانت لا ابتداء

دليل لها من جهة الزمان، ولم يسبقها العدم قط، فإنها على كلا الحالين معلولة،
الصنع: ومفتقرة إلى الفاعل، متعلقة الوجود به، ولولا دوامه لم تدم، ولولا وجوده
الموجودات لم توجد، ولولا قدمه لم تكن قديمة، وهو في ذاته غنى عنها ويرى منها!
تحتاج الى وكيف لا يكون كذلك وقد تبرهن أن قدرته وقوته غير متناهية، وأن
فاعل جميع الأجسام، وما يتصل بها أو يتعلق (بها) ولو بعض تعلق، هو
مستأنه منقطع فاذن العالم كله بما فيه من السماوات (والارض)
والكواكب، وما بينها، وما فوقها، وما تحتها، فعله (وخلقه)، وهو متأخر
عنه بالذات، وإن كان غير متأخر بالزمان، كما أنك إذا أخذت في
قبضتك جسما من الأجسام، ثم حركت يدك، فإن ذلك الجسم لامحالة
يتحرك تابعا لحركة يدك، حركة متأخرة عن حركة يدك تأخرا بالذات،
وإن كانت لم تتأخر بالزمان عنها بل كان ابتداءهما معا فذلك العالم
العالم كله معلول ومخلوق لهذا الفاعل بغير زمان (وإنما أمره إذا أراد شيئا أن
يتأخر عن يقول له كن فيكون) (١٧).

الله بالذات فلما رأى أن جميع الموجودات فعله تصفحها من قبل ذا تصفحها على
لابالزمان طريق الاعتبار، في قدرة فاعلها، والتعجب من غريب صنعتها، ولطيف
حكمتها وديقيق علمه، فتبين له في أقل الأشياء الموجودة، فضلا عن
دليل أكثرها، من آثار الحكمة، وبدائع الصنعة، ما قضى منه كل العجب،
النظام وتحقق عنده أن ذلك لا يصدر إلا عن فاعل مختار في غاية الكمال (وفوق
والغاية الكمال) لا يعزب عنه مثقال ذرة في السموات ولا في الأرض ولا
على وجود أصغر من ذلك ولا أكبر» (١٨) ..

الله.

.....

فأصخ الآن بسمع قلبك، وصدق ببصر عقلك إلى ما أشير اليه، لعلك
أن تجد منه هدايا يلقيك على جادة الطريق! وشرطى عليك أن لا تطلب
منى في هذا الوقت مزيد بيان بالمشاهدة على ما أودعه هذه الأوراق،
فإن المجال ضيق، والتحكم بالألفاظ على أمر ليس من شأنه أن يلفظ به
خطر.

فأقول: إنه لما غنى عن ذاته وعن جميع الذات ولم ير في الوجود إلا
الاتحاد الواحد (الحق) القيوم، وشاهد ما شاهد، ثم عاد الى ملاحظة الأغيار
عندما أفاق من حاله تلك التي هي شبيهة بالسكر، خطر بباله أنه لا
ذات له يغير بها ذات الحق (تعالى) وأن حقيقة ذاته هي ذات الحق، وأن
الشيء الذي كان يظن أولا أنه ذاته المغايرة لذات الحق، ليس شيئا في
الحقيقة، بل ليس ثم شيء إلا ذات الحق، وأن ذلك بمنزلة نور الشمس الذي

يقع على الأجسام الكثيفة (فتراه) يظهر فيها. فإنه وإن نسب إلى الجسم الذى ظهر فيه فليس هو فى الحقيقة شيئاً سوى نور الشمس. وإن زال ذلك الجسم، زال نوره، وبقي نور الشمس بحاله لم ينقص عند حضور ذلك الجسم ولم يزد عند مغيبه، ومتى حدث جسم يصلح لقبول ذلك النور، قبله، فإذا عدم الجسم ذلك القبول، لم يكن له معنى، وتقوى عنده هذا الظن بما قد كان بان له من أن ذات الحق، عز وجل، لا تتكثر بوجه من الوجوه، وأن علمه بذاته، هو ذاته بعينها، فإزعم عنده من هذا أن من حصل عنده العلم بذاته، فقد حصلت عنده ذاته، وقد كان حصل عنده العلم فحصلت عنده الذات. وهذه الذات لا تحصل إلا عند ذاتها، ونفس حصولها هو الذات، فإن من هو الذات بعينها. وكذلك جميع الذات المفارقة للمادة العارفة بتلك الذات الحق التى كان يراها أولاً كثيرة، وصارت عنده بهذا الظن شيئاً واحداً. وكانت هذه الشبهة ترسخ فى نفسه لولا أن تداركه الله برحمته وتلافاه بهدأته: فعلم أن هذه الشبهة إنما ثارت عنده من بقايا ظلمة الأجسام، وكدورة المحسوسات. فإن الكثير والقليل والواحد والوحدة، والجمع والاجتماع، والافتراق، هى كلها من صفات الأجسام، وتلك الذات المفارقة العارفة بذات الحق، عز وجل، لبراءتها عن المادة، لا يجب أن يقال إنها كثيرة، ولا واحدة. لأن الكثرة إنما هى مغايرة الذات بعضها لبعض، والواحدة أيضاً لا تكون إلا بالاتصال. ولا يفهم شئ من ذلك إلا فى المعانى المركبة المتلبسة بالمادة. غير أن العبارة فى هذا الموضع قد تضيق جداً لأنك إن عبرت عن تلك الذات المفارقة بصيغة الجمع حسب لفظنا هذا، أوهم ذلك معنى الكثرة فيها، وهى بريئة عن الكثرة. وإن أنث عبرت بصيغة الإفراد، أوهم (ذلك) معنى الاتحاد، وهو مستحيل عليها. وكأنى بمن يقف على هذا الموضع من الخفايش الذين تظلم الشمس فى أعينهم يتحرك فى سلسلة جنونه، ويقول: لقد أفرطت فى تدقيقك حتى أنك (قد) انخلعت عن غريزة العقلاء، وأطرح حكم المعقول، فإن من أحكام العقل أن الشئ إما واحد وإما كثير، فليتشدد فى غلوائه، وليكف من غرب لسانه، وليتهم نفسه، وليعتبر بالعالم المحسوس الخسيس الذى هو بين أطباقه بنحو ما اعتبر به «حى بن يقظان» حيث كان ينظر فيه بنظر (آخر) فيراه (كثيراً) كثرة لا تنحصر، ولا تدخل تحت حد شئ ينظر (فيه) بنظر آخر، فيراه واحداً. وبقي فى ذلك متردداً ولم يمكنه أن يقطع عليه بأحد الوصفين دون الآخر. هذا، فالعالم المحسوس منشؤه الجمع والإفراد، وفيه تفهم حقيقته وفيه الانفصال والاتصال، والتحيز والمغايرة، والاتفاق والاختلاف، فما ظنّه بالعالم الإلهى الذى لا يقال فيه كل ولا بعض، ولا ينطبق فى أمره بلفظ من الألفاظ المسموعة، الا وتوهم فيه شئ على خلاف الحقيقة، فلا يعرفه إلا من شاهده، ولا تثبت حقيقته، إلا

عند من حصل فيه. وأما قوله: «حتى انخلعت عن غريزة العقلاء، واطرحت حكم المعقول» فتحن نسل له ذلك ونتركه مع عقله وعقلائه، فإن العقل الذى يعنيه هو وأمثاله، إنما هو القوة الناطقة التى تتصفح أشخاص الموجودات المحسوسة، وتقتنص منها المعنى الكلى. والعقلاء الذين يعنيه، هم ينظرون بهذا النظر، والنمط الذى كلامنا فيه فوق هذا كله، فليسد عنه سمعه من لا يعرف سوى المحسوسات وكلياتها، وليرجع الى فريقه الذين «يعملون ظاهرا من الحياة الدنيا» وهم عن الآخرة معرضون» (١٩).

هوامش

- ١- الواقواق: بلاد فى الصين على الأرجح.
- ٢- لاحظ غلطة ابن طفيل فى رده على الفلاسفة فهو يذهب خطأ الى أن منطقة خط الامتواء ليست شديدة الحرارة.
- ٣- لاحظ تأثيره الشديد بابن سينا، فهو يجاريه حتى فى الخطأ لثقته به.
- ٤- خطأ آخر يرتكبه ابن طفيل فى قوله أن الشمس فى ذاتها ليست حارة.
- ٥- قوله ان الأرض كروية دليل على سبق العرب فى هذه المسألة. فهم يعتقدون أن كولومبس هو الذى اثبت كروية الأرض بعد اكتشافه امريكا فى القرن الخامس عشر.
- ٦- «أن الله خلق آدم على صورته» أو خلق الإنسان على صورته مقولة مسيحية. ولكنها تسربت الى الفكر الإسلامى وظهرت عند المتصوفة بشكل واضح وهناك حديث شريف رواه البخارى عن ابي هريرة بهذا المعنى.
- ٧- طارت اليه: الظبية لاتطير، وهى تعنى اسرعت اليه.
- ٨- أثفر: ظهرت أسنانه.
- ٩- ضحا: برز للشمس.
- ١٠- خصر: برز.
- ١١- هذا يشير الى اعتقاد ابن طفيل برواية الولادة من اب وام.
- ١٢- يحكى: يقلد.
- ١٣- المياصى، جمع صيىص، وهو شوكة الديك وقرن البقرة والظبية الخ. وكل مايمتنع به.
- ١٤- الخوص واللفاء: اسما نباتتين يستخرج منهما خيطان تنسج منها الاكياس.
- ١٥- عالم الكون والفساد: العالم الأرضى، لأن الكائنات التى توجد على الأرض من حيوان ونبات وجماد تكون (تخرج من العدم الى الوجود) وتفسد (تخرج من الوجود الى العدم).
- ١٦- سورة يس الآية ٨٣
- ١٧- سورة صبا، الآية ٣
- ١٨- سورة الروم، الآية ٧.

وداعا ميشيل كامل

حسن فتح الباب

هل تأخرت قليلا؟	وإذا عشقك جمره
لا تلمنى	ولياليك شهود:
كل ما كان يكون	البشاشات رحيل
تشتبهى بما يفيض النيل قطره	والفؤاد النظامى الناشى عليل
فهى رى للحنين	وانتظار الحب فى منفاك لا يروى
من تراب النيل ذره	الغليل
فهى إن مست بنانا لك زهره	فأما نيك ثوره
غير أن المارقين	أه ميشيل وقد حمَّ الفراق
دنسوا نهرك ذادوا عنه طيره	أغدا ألقاك؟ تلقانى؟
وأحالوا وكره الحانى قبره	أناجيك تناجينى ونستحيى
فإذا أنت طريد	الرفات
وسماء (السين) أحنى	بالحروف الورعه
ومياه (السين) أندى	بالأغاني للقلوب المترعه

بدم الأحرار حراس الحياة

ونداء الأمهات؟

أترى عودك محمولا لوديك

الخلاص

من تباريح السهاد؟

أم رهانا قد ربحت

يوم أودعت مهاد العشيق. مجلى

(أوزريس)

والندى ينساب من أعين (ايويس)

فترقى

كلما مال الى الغرب (أتون)

درجا لم يرقه غير الحواريين..

غير الشهداء

ترتدى شملة (أوزير) وتاجا

للمسيح

وتغنى لجموع الشاردين

تحت أجراس الرعاة العاندين

وشموع لصبايا الربة العذراء

مريم

* * *

هل تأخرت طويلا؟

حسرتا أن غبت عنك

يوم أن قصر بى الداء الدفين

أذكر الآن وقد غلغلتى الدمع

أمسك

فى ربى العاصمة الحمراء أدنى

الجسر فوق (المتوسط)

كان حلما سهرة الميلاد تمضى

ليلة واحدة فى ضفة النيل تغنى

وتعود

باسم القلب لمنفك وتمضى من

جديد

ثم تشقى فى ليالى الوحدة

المنفى البعيد

ثم تمضى

راكزا رمحك فى قلب الغناء

ليقوم الأنبياء

ويعود النازحون

* * *

هل تأخرت قليلا عن مزارك؟

أم تهيبت المثل

ياللى النيل كم باغتتنا غيم

الشتات

غاص نصلا فى الحنايا

والنوى فى الروح أفعى

أه كم غل منا الخطو إيقاع الزمن

ماضيا يوما علينا وغدا يمضى

كما شاء بنا

قبل أن تكتحل العين بمرأى عشنا

بين وجهين جميلين أطلا

من غمامات السحر

وردة تلثم طفلا

طفلة تحضن أما.. وقمر

أين ذاك الوعد ميششيل؟ ألم

نقطع معا

عهد حُرَيْن بأن نحى حياتينا ولا

نسلم الراية إلا للوطن

ونغنى للملايين الضحايا

يشعلون النار فى البرج وأسواق

العبيد

لانمت من قبل أن نقهره

ذلك الطاغية الأعمى الأصم

الشروق؟

لم عجلت السرى
أتري أشجتك فى (باريس) تغريدة
عصفور نزق
فوق نافورة ملهى وقباب
لكنيسه؟

فتذكرت (دعاء الكروان)
وحنين الناي والصفصاف
والنخلة فى ليل (الصعيد)
فإذا قلبك ينشق وينداح دما
يابن (أوزوريس) ما كان هوانا
عدما
كان حلما ~

الروابي زلزلت وانبتقت
آية: هأنت للنيل تعود
جسدا يحتضن الغرب وروحا لم
تغيب

فارسا لم يترجل
وحساما لم يساوم
يابن (إيزيس) سلاما
هأهو البيدر موج يتعالى
الرياحين عيون تشرئب
وحصى الوادى كما شئت يهب
والرعاة العائدون

قادمون

قادمون

لاتلمنى إن تأخرت طويلا

لاتلمنى..

لانغب من قبل أن ينضو القيود
عنه مأسور وتنجاب الظلم
ويمد اليد مشتاقا شهيد
لانمت من قبل أن ترعى السماء
كل محرون ظللا وجنى
كم تعاهدنا وقد ضاق الحصار

بالذى نخفى من الوجد العظيم
أن نحيل الوجنة العجفاء
شمسا.. أنجما
والرمال الصفراء نهرا.. منجما
وجناح الطائر الفريد لاينزودما
أ يعود النيل بستانا وصيفا
مقمرأ

كم تواعدنا لكى تسقى القفار
قطرات الغيث من بعد الظما
فى القرى العارية الأقدام ليلا
وضعى

فى النجوع الهائمات الفجر حول
الأولياء
تمضغ الأعشاب والزيت وأحلام
المعاد

ونشيح الصابئين
ومسرات الجنون

هل تأخرت قليلا؟

أم هو الجرح طوانى حينما
شمسك الغراء غامت فى

يبدو أنني أرث الموتى

إيمان مرسال

عندما عدت مع الاقدام الكبيرة من دفن أمي ، وتركتها تربي
دجاجاتها في مكان غامض ، كان على أن احرس البيت من تلصص
الجارات ،

وتعودت أن اجلس على العتبة ، في انتظار البطلة- التي
يظلمونها دائما- في المسمل الإذاعي.

ويوم حصلت صديقتي على تأشيرة ، لاختبار جسدها في قارة
أخرى رغم أنها لم تنس سجاثرها على مائدتي- كعادتها دائما-
أكتشفت أن التدخين ضرورة

وصار لدى درج خاص ، ورجل سرى
هو ذاته حبيبها القديم
أيضا

عندما يفشل الأطباء فى اكتشاف كلى، لا يرفضها جسد أسامة
- أسامة الذى تهرأت كليته، لانه يستبعد مراراته
ليصير أكثر رشاقة
قد استخدم إيهامه لتأكيد حضوري أثناء الحكي،
وقد أستعير منه أيضا، تشنج مثانته
يبدو أننى ارث الموتى
ويوما ما
سأجلس وحدى على المقهى، بعد موت جميع من أحبهم
دون أى شعور بالفقد
حيث جسدى سلة كبيرة
ترك فيها الراحلون، ما يدل عليهم

وحدثى.. أنا

الآن على الأقل، أنا أكرهم
سادخل التلفون إلى سريرى، وأحدثهم قبل النوم فى أمور كثيرة
لأتأكد أنهم موجودون بالفعل
وان لديهم بيتاً يسع الصور العائلية، وبطاقة تأمين صحى
ومواعيد لنهاية الاسبوع
وأماناً يجعلهم يخافون من الشيخوخة،
ويكذبون أحيانا
سأتأكد أنهم موجودون بالفعل، فى كامل فرحهم
وأننى وحدى وأن الصباح ممكن، طالما هناك أحقاد جديدة

الميتة أُمى

الميتة أُمى.. تزورنى فى الأحلام كثيرا
كل مرة
تنزع شريطاً من جلبابها البيتى، وتعقص لى شعرى،



بقسوة كفين مدربتين على تضفير طفلة
دون ان تنتبه ، للمقصات التى مارست سلطتها عليه
ولا لأطرافه المجزوزة فى حدة
الميتة أمى.. قد تأتى فى مساء آخر
وقد تنظف لى أنفى، مما تظنه ترابا مدرسيا
وسيكون لدى الوقت.. لأنبها

آخر ما فعله ضدى

سألتقى موت أبى
على أنه آخر ما فعله ضدى
ولن أشعر بالراحة كما كنت أظن
وسأصدق تماما .. أنه حرمنى
فرصة كشف الاورام التى تنامت بيننا
وفى الصباح
قد أفاجا بتورم جفونى
وبأن الميل فى عمودى الفقرى
قد ازداد حدة

تراب الآخرين

الكلمات التى أعرفها، وأنظفها من تراب الآخرين حين ينطقون
بها،
الكلمات التى أحافظ على حديثها، لأجلك
أقل كثيرا من رغبتى
ثم اننى اشك فى جدوى صوتى، ما دمت لا أحتمل الصمت معك
يجب اذن ان تستعمل شفاهك ، أو حتى أظافرك
لتفלט من هذه الكرابيج الصوتية، التى ألسعك بها
لأثبت أننى موجودة.

رسالة باريس

مارسيل مارسو

أبو الميمودراما المعاصرة:

صرخات الصامت

د. مجدى عبد الحافظ

وجوه هذا الفن فى عالمنا المعاصر، خاصة ونحن فى عالمنا العربى نجعل اسم مارسيل مارسو Marcel Marceau. فمارسو الفرنسى والمعروف فى العالم أجمع شرقه وغربه شحيح جدا فى تقديم عروضه بفرنسا حيث يقدم مرضا مرة كل ثلاث أو أربع سنوات، وذلك لارتباطه بعروض فى جميع أنحاء العالم بالإضافة إلى إدارة مدرسته الدولية للتمثيل الصامت والتي أسسها ويديرها. ويقوم بالتدريس فيها منذ عام ١٩٧٨ وحتى اليوم.

فن التمثيل الصامت:

وقبل أن نتحدث عن هذا الرجل

ظهر فن التمثيل الصامت هم فنون كثيرة فى مصر، ثم اختفى، أو سقط سهواً - إذا جاز التعبير - نتيجة تحول من مارسوه إلى فنون أخرى أكثر سهولة وأكثر كسبا.

والواقع أن تمسولهم عن هذا الفن الرفيع يترجم بما لا يدع مجالاً لى شك الجو الثقافى والفنى العام الذى نعيشه، فالغنون الرفيعة إن لم تجد من يقف بجانبها ليساندها ويشد من أزرها ويتكفل بها، تسقط كالزهور التى نتركها لمصيرها وحدها دون عناية أو رعاية.

وفى مقابل إغلاقنا الأبواب منذ فترة على هذا الفن الذى اختفى أو كاد، نحاول أن نقدم فى هذه الرسالة وجها من أهم

مصطنعة سوى قيد واحد هو الصمت وكان الصمت هو الموازن الأوحـد الذى يعتد به.

إن التمثيل الصامت هو الفن الذى نفتقد فى معيته الإحساس بتقسيم الوقت، نعم هناك الزمن الذى يظل فى الأفق، إلا أن هذا الزمن هو زمن وحيد لا ترى فيه حاضرا أو ماضيا أو مستقبلا، بل نرى فيه زمنا يشكل دائرة تتولد عنها دوائر أخرى وهكذا دواليك. إنه الحلم أو أشبه، حيث يكشف للمتفرج عن ثقل النفس، وحي يلمس جمهوره على قاعدة الوهم الدرامى، وحين تستطيع البراعة الجسدية أن تتماثل مع العناصر والأشياء، عند محاولة إعادة بناء حقيقة عن طريق وهم المرئى الخارج من اللامرئى، أو حينما يحاول هذا الفن خلق أشخاص تعتمد على الرمزية ويطعمها بروايات لا تستند إلا على الوجود الهش والزائل للإنسان، وكأنه يصبغ طاحونة الإنطباعية. هكذا الفن الصامت أو الميمودراما يقدم لكل متفرج على حدة قضاء رغبة للتأمل الذاتى.

فن التمثيل الصامت كالموسيقى يتخطى الحدود والأوطان، ويصبح مفهوما فى أي مدينة أوروبية كما هو مفهوم فى أي مدينة أفريقية أو أمريكية لاتينية أو آسيوية، لذا فهو أهم الفنون التى تعمل على التواصل الإنسانى بلا حدود، إذ يغمق الوعى بالمصير الإنسانى الواحد، والأخوة الإنسانية التى طالما حلم بها الفلاسفة والمفكرون. صحيح أن الموسيقى والفنون التشكيلية هى الأخرى تتخطى الحدود والأوطان

سنلقى بنظرة على هذا الفن الذى نسيناه أو كدنا، إن التمثيل الصامت مثله مثل فنون المسرح، ولذا يطلق عليه اسم الميمودراما، أو الدراما الصامتة، وإذا كان العمل المسرحى كعمل متكامل يعتمد على أداء الممثل لسيناريو معد سلفا لتضافر فيه عديد من العوامل التى تعتمد على مدى تقمص الممثل للدور الذى يؤديه ومدى إقناعه للمتفرج فى جو متكامل من الديكور والموسيقى والملابس والمؤثرات الخاصة بالمصاحبة، فإن التمثيل الصامت تكمن صعوبة فى أنه على الممثل أن يكون مقتنعا بـ استخدام الوسيلة الإقناع التقليدية وهى الكلام، وللتعويض عن تلك الوسيلة ينبغى أن يستخدم الممثل الصامت كل الوسائط الأخرى كتحكمه الشديد فى عضلات وجهه، وحركته السريعة والرشيقة، وفوق كل هذا: خيال خصب حر، لا يعيقه حائل. لذا تعتبر الميمودراما أو صرخات الصمت كما يرى مارسو-من حق- إثراء لبنيات الإخراج المسرحى ذاته.

والتمثيل الصامت كالموسيقى والرقص والكلمة يظل يبحث عن الشكل ويؤمن بأن كل التزام يخلق أبعاده الذاتية، لذا يبحث دائما عن الأسس التىبنى عليها المسرح أصوله، ألا وهى المنابع العميقة فى كل ما هو إنسانى. فن التمثيل الصامت إذن يكشف الإنسان فى جوهره، أو يكشف عن جوهر الإنسان فهو يتحرك فى كل الاتجاهات التجسدية الممكنة، غير واضع فى اعتباره أية حدود أو قيود طبيعية أو

وكيف أن حركاتها ونظراتها الثاقبة والعميقة تعنى عديداً من المعانى والأحاسيس، كما أن الرسوم التى أبدعها الفن المصرى الفرعونى على جدران المعابد العظيمة التى شيدها، تكشف بصدق عن عبقورية الإيحاء والانفعال التى استطاع أن يعبر عنها ذلك الفنان المصرى العظيم، ولعلنا نجهل حتى الآن بعض القواعد الأساسية لتقنيات هؤلاء العباقرة الذين سبقوا العالم قبل أن يكون هناك عالم. كما أن هذا الفن يعود أيضاً لمصادر أخرى إغريقية ورومانية، وهى التى عبرت عنها بشكل مباشر الكوميديا لارتي فى إيطاليا، ثم تفرع عن تلك المدرسة الإيطالية فرعان الأول فن التمثيل الصامت الانجليزى والذى يبدأ بجرىمالدي Grimaldi حتى شابلين Chaplin وكاتون Keaton والفرع الثانى هو فن التمثيل الصامت الفرنسى الذى يبدأ بمدرسة بييرو pierrots التى سادت القرن التاسع عشر بفضل دييرو Debu-rou، التى لم يكشف عنها على مستوى جماهيرى سوى فى عام ١٩٤٢ عن طريق فيلم مارسيل كارنيه M. carne «أطفال الجنة»، حيث استطاع بارو Barrault وهو تلميذ دكرو Decroux أن يتقصى ويتابع قصة حياة هذا الممثل الصامت العظيم، وقام بالتمثيل إلى جانبه، أستاذه الذى لعب دور دييرو.

حياة فنان أو صرخة

الصمت:

ومارسيل مارسولودنى
استراسبورج فى عام ١٩٢٣، ونشأ بمدينة

لتجريديتها وخروجها من حيز الكلمة واللفظة، إلا أن الميمودراما هى الفن الوحيد الذى استطاع أن يجسد التجريد -إن صح التعبير- ليبقى على حاله مجرداً ولكن فى ثوب إنسانى من دم ولحم يسرع من عملية التلاقى والتواصل، بل والتفاعل بين العمل الدرامى الصامت والمقدم وبين جمهوره. منهجياً أيضاً أن للحركة والإيماء، والهيئة قواعدها العامة المتفق عليها داخل ثقافة معينة، ومن المفترض أيضاً أن حركة ما يدخل حيز ثقافى معين، لاتعنى نفس المعنى أو الإيحاء الذى أن تعنيه داخل حيز ثقافى آخر، إذ أن الحقول الثقافية تخلق ما يلائمها ويتمشى مع مزاجها من حركات، إلا أن الحركة فى حد ذاتها تظل هى البنية الأقرب والأسهل على الاستيعاب الإنسانى، بل وعلى حل شفرتها بسرعة أكبر من أى تعبير أجنى يجهل الإنسان لغته، فلكى نفهم تعبيراً باللغة الصينية مثلاً يجب أن نكون -على الأقل- على علم بمفردات وقواعد هذه اللغة، ولكى نفهم تعبيراً حركياً، فالشرط الوحيد أن يكون المتحدث «إنساناً» فاشترك الإنسان على الأرض بنفس الخصائص العضلية والتشريحية والجسمية تجعله يأتى بحركاته على نحو معين، ويظل هذا النحو هو الأساس التلقائى الذى عليه تتشكل بل وتتلون الحركة تبعاً لمحيطها الثقافى بعد ذلك.

وفن التمثيل الصامت يعود إلى آلاف السنين، فإذا نظرنا إلى التماثيل العظيمة التى أبدعها أجدادنا الفراعنة،

عام ١٩٥٩ يحصل على وسام فارس في الفنون والآداب مواصلاً جولاته حول العالم -ومن ١٩٦٠ وحتى ١٩٦٨ ينتقل بين باريس ودول أوروبا والهند والاتحاد السوفيتي السابق، وما كان يسمى بدول أوروبا الشرقية والدول الاسكندنافية، وكندا بالإضافة لبعض الدول العربية كالمغرب والجزائر وتونس ولبنان . وفي عام ١٩٦٩ يحصل في براغ على ميدالية جمهورية التشيك وسلوفاكية السابقة، ويواصل جولاته في أمريكا اللاتينية حيث يلتقي والشاعر بابولونيرودا، وفي جولاته التي بدأت في عام ١٩٧٠ وامتدت لتغطي ربما العالم بأسره فيما بين العروض الصامتة والسينما والتليفزيون يحصل على جوائز ذهبية وألقاب متعددة كدكتور في الإنسانيات من كوليج لينفيلد بالولايات المتحدة، وعضواً بأكاديمية الفنون بميونخ، وتتواصل الجولات التي لا تنقطع خلال السبعينات مخلفة شهرة ومجداً لم يحصل عليهما غيره، إذا استقبل بحفاوة بالغة خلال جولاته على المستوى الشعبي، وصوفع من رؤساء وملوك الدول التي زارها على المستوى الرسمي، وقد افتتح في عام ١٩٧٨ مدرسة الدولة للميمودراما، وفي عام ١٩٨١ يحصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة برنستون من الولايات المتحدة.

ويبقى في عام ١٩٨٢ دعوة الحكومة الصينية ليمرض في المدن الصينية الكبرى، ويعود لباريس ليقوم عرضه بمسرح الشانزليزيه، فيجد فرانسوا

ليل وتخرج من مدرسة الفنون والديكور في ليمورج ودرس على أيدي المخرج والممثل الكبير شرشارلديلان (١٨٨٥-١٩٤٩) أستاذ الفن الصامت، وإثنين ذكرو (١٨٩٨) بدأ التمثيل منذ عام ١٩٤٤ وتقلب في فرق عديدة وفي عام ١٩٤٧، يبدع شخصية بيب كايثول الشهيرة في مسرح الجيبوهي شخصية تستحق المعالجة المستقلة، وفي عام ١٩٤٩ يبدأ جولاته حول العالم، وبعد أن يقدم بيب « بهرجان فيينا يعود ليقدّم مسرحية جوجول الشهيرة «المعطف» لأول مرة على الشانزليزيه في عام ١٩٥١ ويضطلع للموسيقى أوجار بيشوف، والديكور جاك نويل اللذان يلازماته حتى اليوم ومن ألمانيا لانجلترا لرومانيا لألمانيا الشرقية، التي تمنحها جائزة الدب البرونزي في مهرجان برلين عام ١٩٥٤، كما تمنحه عضوية أكاديمية الفنون والآداب ببرلين، وفي عام ١٩٥٥ يعرض على مسرح الأوليمبيا الباريسي الشهير، وفي نفس العام يحصل على جائزة النخلة الذهبية بمهرجان سان باولو بالبرازيل، ويبدأ في جولة في أنحاء الولايات المتحدة تستمر ستة أشهر يحصل في نهايتها على أوسكار التليفزيون الأمريكي، ويختتم العام بجولة في اليابان ضيفاً على مسرح الكابوكي ومسرح النو.

ويستمر في تقديم الجديد وما يحتاج لمهارة وتقنية عالية في الأداء، ويخصص عام ١٩٥٧ ليقوم بجولة في أوروبا وشمال أفريقيا وأمريكا اللاتينية، وفي

ميتران وچاك لانج وزير الثقافة بين الحضور وتستمر جولاته العالمية في الثمانينات ويحصد خلالها عديدا من الأوسمة والنياشين من بلدان عديدة ، وسط تكريم الجامعات والعالم الاكاديمي لما يقدمه بعدد من ألقاب الدكتوراة الفخرية مرة أخرى ، وفي عام ١٩٩١ ينتخب بالمعهد الفرنسي وأكاديمية الفنون ، ويقلد رئيس الجمهورية ، شخصا على وسام في الثقافة ، وفي ١٩٩٢ و ١٩٩٣ يستمر في تقديم عروضه مع فرقته في جولاته العالمية التي تحمل على أكتافها تراثا حافلا بمصرخات الصمت .

شخصية بيبي:

هي شخصية ابداعها مارسو في ٢٢ مارس ١٩٤٧ ، وأراد منها شخصية شاعرية تشهد على العصر لبطل يحيط به الناس ، فهو ليس بأحسنهم ، وهو ايضا ليس بأسوأهم ، مكياج وجهه الابيض يعبر عن ميراث رومانسية القرن التاسع عشر المأخوذة عن ببيرو ، وهو ايضا ميراث كوميديا ديلارتي الايطالية ، والشارلو ، وهو ما طبع طفولة مارسو نفسه ، الذي يقول : « أن بيبي جزء مني ، من ذكرياتي الطفولية ومن أحلامي ، انه يصارع مثل دون كيشوت الحياة المعاصرة » . ويحلو مارسو أن يعقد مقارنة بين استخدامه لشخصية بيبي وبين شخصية ببيرو في القرن التاسع عشر ، إذ يرى أن بيبي يمثل بأسلوب مختلف ، إذ كان ببيرو بطلا لعصره ومحاطا بفرقة ،

تماما كما هو محاط بفرقته ، ومن خلال الميمودراما كان ببيرو أسطورة هذا العالم المرئي ، ممثلا من خلال الكوميديا ، كان هو ايضا احدهم في موضوعاته مثل : الحمامية ، المهرج المتبجح ، أو تاجر الملابس وغيرهم .

كل هذه الموضوعات تأثرت بكوميديا ديلارتي ، بينما بيبي يناضل مع اللامرئي لكي يجعله مرئيا ، فالاشخاص والأشياء ، والديكور غير موجودة ، ومع هذا فالجمهور يراها بقوة الوهم التي تخلقها الشخصية .

ولهذا يؤكد مارسو أن شكل ومحتوى الموضوعات الصامتة التي يقدمها بيبي ليست من تراث ببيرو ، الذي لديه قائمته الخاصة ، ولا هي من تراث اتيين ديكرو الذي ابداع قواعده الخاصة به ، إن تسميته بيبي Bip جاءت من Pip بطل حلقات شارل ديكنز في «الآمال العظمى» ، وهكذا حول حرف P إلى B .

بينما القعبة الطويلة والوردة الحمراء أصبحت رمزين رومانسيين ، الأول لشارع الجريمة ، والثانية تعبر عن جانبنا العابر والمعطوب في الحياة ، بينما البدلة قد قام بتصميمها بنفسه ، كما انه يرى أن تلك الشخصية «بيبي» تعكس ذاكرتنا الجماعية ومن خلال مفامرات بيبي التي يضعها في مواقف تراجمية كوميدية - تشهد على ذلك ابداعاته - يحاول أن يحقق في تمثيله لتلك الشخصية حلمه الطفولي القديم في خلق هذه الشخصية الرومانسية التي على النقيض من الشخصيات الصامتة الأخرى فهو لا يتقمص دور الإله

ولا العنصر الانساني، كما انه ليس الشخصية التي تموت على المسرح ثم تعاد ولادتها من رمادها، الاستثناء الوحيد كان «بيب جنديا»، اذ ان بيب لا يستطيع ان يموت إلا من الشيخوخة، مغامراته لها دائما بقية، فهو الشخصية القابلة للإعطاب أو للإنجراح، ولكنه لا يمثل دائما وأبدا إلا شخصية واحدة فهو مسرح الظلال والنور معا في نفس الوقت.

ومنذ خمسة وأربعين عاما يحاول بيب ان يكون على المسرح نسخة صادقة من رجل الشارع الذي نقابله في أرجاء الارض، الذي يمثل الوجود الانساني بعيدا عن الجنس والقومية، إذ يلقي الضحك والانفعالات - كما يقول مارسو بحق - الحدود، ويكشف من ثقافات مختلفة، ومع ذلك فالعلم والحقيقة، والحياة والموت، وتحولات النفس اشياء تظل لصيقة بالإنسان حتى ولو كانت عابرة.

واليوم تظل شخصية بيب تبحث عن كمال القائمة التي بدأتها بمغامرات جديدة داخل سياق عالمنا المعاصر مثل: بيب يتذكر، أو بيب في الحياة الحديثة والمستقبلية، أو بيب جنديا، وكما يرى مارسو فإن قلب هذا البطل غير مسجل فقط في القرن العشرين ولكنه مرتبط بماض ألفي للإنسان، مدود في نفسه عن طريق الابدية، ولهذا ففي هذا الفن ضرورة للميراث، كمسرح البيرانكو والكابوكي والبرانيام في الهند حيث تورث الشخصيات عبر الاجيال من الأب للأبن، ومن مدرسة الأخرى وبيب

كشخصية ليس الوريث، ولكنه بشكل أو بآخر المقلد في الشوارع، في الولايات المتحدة وفي أوروبا، وهو يعرف ايضا انه سيظل قريب الصلة أو ابن عم العرائس المتحركة والراقصين والاكروبات. إذ ان الممثل الصامت يجب ان يكشف بمواقفة المشاعر الانسانية وأن يلقى بصيحاته الصامتة مع قوة الميودراما.

إن مارسو يؤكد أن شخصية بيب ستكون غدا كما كانت بالأمس شخصية شابة بغضل سحر هذا الفن. وفي اليوم الذي ستفادر فيه خشبة المسرح فإن الافلام والفيديو سيكوّنون خيرة سفراء لتلك الذكريات التي ستتركها الجمهور المستقبل فالوجه يقناعه الأبيض، والفم المقطوع يخط احمرهما رسالتا تحية من بيب تشهد بعظمة بيبرو وشارلو، وبعظمة القدماء من الممثلين الصامتين الاغريق والرومان، الذين احتفظوا بشبابهم وعاشوا بفضل الحرص على تقديم هذا الفن الراقي «الميودراما»

المدرسة الدولية

اسس مارسو مدرسة الدولية للميودراما وتم افتتاحها رسميا في ١٥ نوفمبر ١٩٧٨ وهو يعترف بالتأثير الاغريقي الروماني، وتأثير عصر النهضة، ومنحوتات القرن التاسع عشر خاصة رومان، والقرن العشرين على مدرسته وبرنامجها، حيث استطاع رسامو ومثالي الماضي ان ينتزعوا منا الاعجاب وان يجعلوا انظارنا تتجه نحو تكوين عالمهم الدرامي وذلك بما كانوا

يعطونه للحركة عن طريق الثبات ،
فأصبحت كما يرى مارسو ليس وقتا
ميتا بالنسبة لتلميذ مدرسة ولكنه
موسيقي داخلية للنفس ، صحيحة سيلقيها
لكي منح الناس رؤية وجسمانيه تمان
بالشعور الانساني. ومن هناك كانت
نظريات وتطبيقات مدرسة مارسو تلك .
تتجه نحو خلق عقل مبدع لطلابها ، ففي
العروض التي يتابعها الجمهور كل عام
لطلاب المدرسة يدرك مدى تطور فن
الميمودراما المعاصر الذي يكشف عن
الامراف الجماعية للطباع والتحولت
الجسدية ، هو إذن فن يلمس ويحرك
الجمهور .

وتركز المدرسة في برامجها على ان
يتعلم طلابها ان الحركات ينبغي لها ان
تكون نتيجة لفعل صراعات النفس ، وأنه
لا بد ان يجعلوا من صور افكارهم صور
مرئية ، وأن يتعلموا ايضا ان الكلمات
والكتابة يثبتان الصورة ، وأن
الصرخات الصامتة تعكس تحولاتهم
من خلال المواقف التي يكشف عنها الفن
الصامت .

حضارات وثقافات العالم يلمسوه
والتعليم الغربي ، ساهموا جميعا في
تشكيل رموز حياتنا مائمين أهمية
لمعارك الضوء والظل ، ناظرين بنظرة
عميقة للتاريخ وللفرقات التي أنتجها .
ويؤكد مارسو على تطور فن التمثيل
الصامت في عديد من الاتجاهات عندما
يتحدث عن مسرح الحركة وأبحاث
المسرح المرئي التي تمارس في جميع
انحاء العالم . وتظل الميمودراما مفتوحة
على احتمالات متعددة فهي من الممكن ان

تكون انطباعية او سيرالية ومجردة .
فإذا كانت السيرالية (والسينما) قد
طالت كل الاساطير فالميمودراما هي
جوهر المسرح ذاته ، فإذا كان لويس
جوفيه J. Jovet يقول : إن الناس قد
اخترموا المسرح ليكشفوا عن اسرار
حياتهم ، فإن مارسو يقول : إن إلحاق
الممثل الصامت بهوية الكون يجعله
رجلا متلونا فتقليد الريح يحيل
الممثل الصامت لعاصفة ، وتقليد
سمكة يدفعه الى ان يلقي بنفسه في
البحر ومن هنا يتسعلم طالب تلك
المدرسة ان الحياة تظل دائما مصدر
إلهام ، وأن كل من فيما وراء الواقع هو
عبارة عن إضاءة ترتقي بالعقل والقلب
كاشفة عن الجانب الاكثرسرية في
وجودنا ذاته . وهكذا تتجسد احلامنا ،
ومحاذيرنا ، إنفعالاتنا وذكرياتنا ، حلم
الطفولة البرئ المقتول في نفوسنا
والتوق لتحريره متفاسلا الحياة
الطبيعية من حولنا ، وكأنها ملحمة أو
أوبريت في وحدة الطبيعة النفسية
والمادية ، في إلحاق الشعور والاحساس
الانساني بمادة الطبيعة الجامدة من خلال
ذلك الممثل الصامت الذي حرر نفسه من
قواعد اللغة التي تعيقه بحجزه في عالم
من الوسائط الدالة ، وألقى بها في خضم
الطبيعة الهادر ، معبرا عن ذاته دون
وسائط ودلالات حرفية ، هل سيجد فن
الميمودراما على مسرحنا من
سبعينائه ، وهل سيعود اليه من
هجروه ؟ سؤال ما زال ينتظر
الاجابة في بلدنا !

قصيدة أنشئ

من يملك حق الرفض سوانا
نحن الذين نقايض نصف العمر
بحريتنا
والنصف الآخر بامرأة
تقتل حريتنا
وتصادر حق الرفض.

وحيد بلامون

تهريجة اولى

خطى دموعا فوق حرفك واكتبى
وجعا جميل
هزى سكونك.. أسقطى فعلا
يطاولنى.. نخيل
كشفى كل اندثارات العرايا
وارسمى عرسا.. سبايا
وابحثى فى كنههم
فلعل فيهم تائها.. جسداً نحيل
فأنا نصيبى دائما فى هذه الدنيا
قليل
للمى فيك انشطارى واغرسينى
سنبل

يقتات من خبز فقير

أشرف عويس

قصيدة الحقيقة

هذه الموسيقى التى وضعت ساقا
على أخرى
أهملت البعد الثالث
لذا، ربما لا أفصح فى اصطيد
فراشة
أعيدى إيقاع الدفء
أيتها الساكنة الجانب الأيمن من
المخ
لا أريد مزيدا من الجمال
أو البدء فى تجربة عاطفية
إن قلبى هذه الأيام يدق بشدة
أخشى أن يوقظ الجيران
أو يتنبه للصوم إلى شجرة
السرو
المعلقة عند سريرى
إننى حزين كما ترين
ومن المؤسف جدا
أن فى خوذتى ثلاثين كلمة فقط
ربما لا تكفى
حتى لو كانت الحقيقة
أسوأ مما قلت.

عفيفى الطحاوى

كلام مثقفين

الناشرون يشربون الويسكى فى جماجم المؤلفين!

صلاح عيسى

المروسة- كالعادة- للتصنيف، وليس لتحقيق التقدم، وأصبح باستطاعة الناشر اللهلوبة أن يحتفظ بالطبعة الأولى من أى كتاب بفلس مواصفاتها على «نسك» لايزيد حجمه من كف اليد، يضعه فى أقرب كمبيوتر، فيعيد الطبع مرة واثنين وعشرا، داخل مصر وخارجها، دون علم المؤلف الغلبان، الذى يبيع كتابه لطبعة واحدة وأخيرة، ينص العقد عادة على أنها من ثلاثة آلاف نسخة دون أن يستطيع التثبيت من عدد المطبوع، أو عدد الطبعات، مما أكد أن المرحوم فوليتز كان يستبصر ماسوف يصير اليه الحال فى مصر المروسة وببيروت اللهلوبة حين قال كلمته الخالدة: الناشرون يشربون الويسكى فى -جماجم المؤلفين!

وكان طبعيا أن يتفاهل المؤلفون بوجود اتحاد الناشرين على قيد الحياة، لكن آمالهم مالبثت أن تهدت، إذ ماكان الاتحاد يستيقظ ويجد له مقرا حتى دب الخلاف بين أعضائه، بسبب الانتخابات، فأجلها إلى أجل غير مسمى، وهاد ليهدد اللحاف على نفسه ويروح فى نوم عميق، وكأنه يقول: أنا مبسوط كده... وهو مايفعله ومايقوله اتحاد الكتاب، بل والكتاب انفسهم، الذين يفضلون أن يظلوا أفرادا يتعاركون مع بعضهم البعض على سفايف الأمور، ويخططون لهزيمة النظام العالمى الجديد، بينما يعجزون عن العمل المشترك من أجل تحقيق هدف بسيط جدا هو إعادة الاحترام للعلاقة بينهم وبين الناشرين ويا أيها المبسوطون فى كل الاتحادات والمقاهى والبارات: جاتكوا الفما

بعد بحث طويل.. تبين أن فى مصر اتحادا- أونقابة-للناشرين وأنه كان موجودا منذ سنوات ومعدودا بين النقابات المهنية ويعمل طبقا لقانون أصدره مجلس الأمة، ولكنه- كمعظم مايسمى بمؤسسات المجتمع المدنى فى مصر المروسة- كان ناشئا فى العمل، لايفعل شيئا ولايمارس دورا، بل ولايعد لنفسه مقرا، مع أن الله قد فتح على كثيرين من الناشرين فأصبحوا من أصحاب الملايين، ومع أنهم لايفعلون عن الشكوى من القوانين التى تنظم صناعة النشر، وهم فى أشد الحاجة إلى اتصافهم لكى يدافع عن مصالحهم، كما أن المؤلفين والكتاب فى حاجة ماسة إليه لكى يحمى كذلك مصالحهم، بعد أن انتقل اتحاد الكتاب- وهو نقابة المؤلفين- إلى الدار الأخرى، بفضل نشاط وهمه وعبقريته رئيسه الجاثم على قلبه من المهد إلى اللحد «الأساتذة» ثروت أباطة!

أما وقد مات المرحومان «اتحاد الكتاب» و«اتحاد الناشرين» فقد سادت الفوضى فى صناعة النشر، حتى سامها كل مفلس وجاهل العذاب، وفيما عدا استثناءات قليلة لناشرين محترمين، فقد تبهذلت أصول الصناعة، حتى أصبحنا نشترى كتبنا لايفلح سطر منها من خطأ مطبعى أو إملائى، ولايفلح نسخة منها من ملزمة مسووعة أو مقلوبة أو ناقصة أو موهوكة فى غير مكانها، فضلا عن عفاشة الغلاف والتسميق الداخلى أما ثالثة الأثافى التى زابت الطين بلة، وهما تعبيران لايفلان عفاشة عما يجرى فى صناعة النشر، فهو أن التقدم التكنولوجى فى مجال الطباعة، يستخدم فى مصر



مصر للطيران

قصرك الطائرين شمال القارة السمراء وجنوبها
ينقلك مباشرة بدون توقف إلى



جوهانسبرج

حاليًا - كل يوم السبت
قيام القاهرة الساعة ٣٠، اصباحًا



واعتبارًا من ٣٠ يونيو القادم
رحلة جديدة ثانية عن طريق هراي
القاهرة/هراي/جوهانسبرج/هراي/القاهرة
كل يوم خميس

قيام القاهرة الساعة ١٥، ١٢ بعد منتصف الليل
بأحدث طائراتنا البوينج ٧٦٧

أهلاً بك معنا.

مصر للطيران

الطوباوية
الدينية فى
المجتمع
والفكر/
سمير
أمين



ألفية أبى حيان التوحيدي

◆ أديب وجوى فى القرن الرابع الهجرى ◆ حوار العقل وسؤال
الحرية ◆ موسيقى الخط العربى ◆ الجمال من منظوره ◆ مختارات
من نصوصه ◆ رسالته فى إحراق كتبه ◆ ثبت بأعماله الكاملة.

أدب ونقد

التصميم الأساسي للفلان : محيي الدين اللباد

أعمال الصف والتوضيح:
صفاء سعيد/ نسرین سعيد/ صلاح عابدين

مراجعة الصف : مصطفى عبادة

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٢ شارع عبد الخالق ثروت
القاهرة ٢١٢٢٣
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيهها/ البلاد العربية
٧٥ دولار للفرد ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا
١٥٠ دولار بناسم/ الأهالي- مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

أدب وفن

مجلة الثقافة الديمقراطية / شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى/يونيو ١٩٩٤

رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد
رئيس التحرير: فريدة النقاش
مدير التحرير: حلمى سالم
سكرتير التحرير: مجدى حسنين

مجلس التحرير: ابراهيم أميلان /
صلاح السروى /كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون: د. الطاهر مكي/ د. أمينة رشيد/
صلاح عيسى/ د. عبد العظيم أنيس/
د. لطيفة الزيات/ ملك عبد العزيز
شارك فى هيئة المستشارين الراحل الكبير
: د. عبد الحسنى طه بدر
شارك فى مجلس التحرير
الراحل الكبير : محمد روميش

المحتويات

♦ الديوان الصغير ♦

- نصوص مختارة من مؤلفات التوحيدى..... ١١٤
- ثبت تفصيلى بمؤلفاته..... ١٢٩
- ♦ خطاب الحرية: معضلة القرآن ♦
- والتاريخ..... د. نصر أبو زيد ١٣٣

♦ نصوص ♦

- أصوات جديدة..... ١٤٠
- ثلاث قصص..... ثورا أمين ١٤١
- أربع قصائد..... صلاح جاد ١٤٦

♦ الحياة الثقافية ♦

- مهرجان كان السينمائى ١٠٤
- باريس: د. مجدى عبد الحافظ ١٤٨
- نبض الشارع الثقافى.....
- مجدى حسنين ١٥٣
- ♦ كلام مثقفين صلاح عيسى ١٦٠

• أول الكتاب..... الحرية •

♦ الطوباوية فى المجتمع وفى الفكر

(دراسة)..... د. سمير أمين ٩

ملف: ألفية ابن حيان التوحيدى

- حوار العقل وسؤال الحرية ٢٨
- ماجد يوسف ٢٨
- أديب وجردى فى القرن الرابع الهجرى ٥٦
- عيد الرحمن بدوى ٥٦
- الرؤية الجمالية عند التوحيدى.....
- حلمى سالم ٧٦
- موسيقى الخط العربى.....
- محمد بغدادى ٩٤

- شهادات:

* الأضداد المتعادية

..... منتصر القفاش ١٠٤

* اللقاء الأخير مع التوحيدى (شعر).....

..... وليد منير ١٠٦

* لايدل عليه سواء.....

..... عجم سامى ١١١



- من الرسم من مخطوطة «المخزون جامع الفنون» لابن أبي خزام.

أول الكتابة

عن أن نحبه لذاته، وأن نفرح بما فى
عالمه الغنى من ذخائر، ونجد أنفسنا
مضطربين لأن نقاتل باسمه مجدداً
معركة حرية الفكر والتعبير والضمير ،
نلوذ بنصاعة ما فى ماضينا من أفاق
كانت مفتوحة لنواجه بها حجاب للظلام
والخرافة ومحترفى استخدام الدين
لقهر الشعب روحياً ومادياً.

ومثلما كان عصر التوحيدى عصر
استبداد وقهر واستغلال يتحدد العصر
الحاضر فى وطننا باعتباره أولاً عصر
استبداد وقهر واستغلال. وإن كان
التقدم الانسانى بعمامة قد فتح أمام
البشر أبواباً لتجاوز هذا الواقع بصورة
جماعية لتوفرت الشروط الموضوعية
والذاتية لهذا التجاوز، وأحد هذه
الشروط هو وعى المثقفين بدورهم فى
مواجهة سلطان الاستبداد والظلم.

ولنقرأ ما كتبه عبد الرحمن
يدوى عن التوحيدى قبل خمسين عاماً
«كان ذا أنف نفس واعتداد بالكرامة ،
فلم يشأ أن يتراعى على اعتبار
الرؤساء، هذا الداء العضال المستحکم

هذا عدد نتمنى أن يكون قريباً فى
مجلتنا، لأننا نحسب أننا خصصناه تقريباً
للتوحيدى فى ختام ألفيته الهجرية
كأحد أهم المفكرين والمبدعين المتصوفة
العرب، ولكن أيضاً لأننا نلقى حجراً
ثقيلاً فى المياه الراكدة، إذ يتحدث باسم
التراث مجموعة من أصحاب المصالح
قليلى المعرفة، وباسم هذا التراث
«القبيل» يفرضون سطوتهم على عقل
الشعب ووعيه ، بينما يكشف عددنا عن
جانب من التراث طالما أهملته المؤسسة
الرسمية سواء فى زمانه أو فى زماننا،
وسعت للتعتيم عليه: إنه تراث
المقلانية والحرية والحكمة والإبداع
الخلاقي الذى لاتصده حدود، وهو تراث
يمثله التوحيدى الذى أنكره زمانه
وأصحاب المصلحة فيه، فاستطاع إيداعه
أن يعبر الزمان ويبقى بعد عمر طويل
من اندثار البغاة قليلى المنهبة
متضخمى الثروات..

ولا يستطيع المرء إلا أن يشعر بالحزن
العميق لأننا فى نهاية القرن العشرين
ونحن نحتفل بألفية التوحيدى نعجز

فى الشرق حتى اليوم وىالأسف الشديد...

وهل بوسعنا أن نقرأ هجاء التوحىدى لزمانه الذى أراق مثقفون فیه ماء وجوههم أمام أبواب السلطان لیحصلوا الجاه والثروة دون أن نقارن بزماننا هذا:

«إن زماننا، أحوج مثلى الى مابلفك لزمان مدفع له العین هزنا وأسى، ویقطع علیه القلب غیظا وجوى، وضنى وشجى...»

ویقودنا الزمیل الشاعر والباحت «ماجد یوسف»- الذى بذل جهدا كبیرا فى إعداد هذا الملف- فى رحلة معتمة عمیقة مع تراث التوحىدى لیطرح السؤال الجوهرى: لماذا كان العقل والعریة والحوار والرحابة الفكریة ، والأمانة فى البحت، والجرأة فى التظفر، والقدرة المسؤولة على الخلاف...

لماذا كان أجدادنا كذلك ولماذا أصبحنا نحن هكذا؟

ویكشف لنا حلمى سالم كیف أن التوحىدى كتب قصیده الثثر منذ عشرة قرون فى سباق بحتة عن «الرؤیة الجمالیة عند التوحىدى» ، التى نستشف منها حقیقة الصراع بین النزاعات المثالیة والنزاعات المادیة فى فلسفة ذلك الزمان، وهو صراع اغتنى فى حدود زمانه بما توفر من الحریات العقلیة ومن معارف ، وأهم من ذلك بوجود عدة من كبار

المثقفین الموسوعیین الذین تنقلوا بین أرجاء الامبراطوریة الاسلامیة الشاسعة وتعرفوا دون أى شعور بالدونیة أو الاستعلاء على ثقافات الممالك المفتوحة، وتفاعلا معها، وأخذوا عنها وتعلموا منها، فكانت الثروة العقلیة من إبداع شعوب شتى تستعصى على التقیید والتحریم.

ویبین لنا الشاعر محمد بغدادى كیف أن التوحىدى- المتعدد المواهب- فى رسالته عن الخط العربى استطاع أن یثیر العید من المشكلات المعاصرة فى الفن وقواعده حتى لیعد من أهم النقاد والفنانین العرب. وقد وضع بعض الأصول النظریة لجمالیات الخط العربى، إذ كان هو نفسه وراقا ینسخ الكتب ویجعلها. ربما ینقص ملفنا هذا دراسة عن جذور الحزن العمیق فى التكوين النفسى للتوحىدى. وهل كان بوسعنا أن نتقصى هذه الجذور فى وضعه الاجتماعى؟ ونتعامل إذا ما كان بوسع التوحىدى فى زمانه أن یجد إجابات شافیة لبعض أسئلته الكبری- لاكلها- لو كان العصر عصر عدل ورحمة لالعصر جور وقسوة..

لا بد أيضا من التنویه الى ما فى بعض بطور عبد الرحمن بدوى من شبهة عنصریة معادیة لليهود، فهو لا یفرق بین الیهودیة كدیانة والصهیونیة كعقیده عنصریة (وإن كانت الصهیونیة لیست موضوعنا)، ففى مقارنته بین كافكا والتوحىدى یقول أن كافكا

ينتسب الى شعب مستأصل شارد، عليه اللعنة والنقمة أينما حل وحيثما سار، وإن ادعى لنفسه أنه شعب الله المختار، إلا أن يكون مختارا للشقاء، وإشاعة الشربيين الناس، وإهدار القيم النبيلة عند الآخرين..»

وهنا أيضا نلمح تأثيرا واضحا لتعاطف عبد الرحمن بدوي مع الفاشية والنازية اللتين ناصبتا اليهود العداء، ومع اليهود كل الشعوب التي لاتنتسب للجنس الأري، وهي تقسم البشر على أساس عرقى طالما قاد الى سفك الدماء والوحشية وعمليات الإبادة التي ارتكبتها العنصرية الأوروبية ليدفع العرب ثمنها بعد ذلك باغتصاب فلسطين باسم أسطورة شعب الله المختار وأرض فلسطين الموعودة له.

يقدم لنا سمير أمين في دراسته عن «الطوباوية في المجتمع وفي الفكر» الوجه الايجابي للطوباوية وهي تلك التي تتطلع للمستقبل وتقدم مشروعا لتجاوز واقع مازوم.

ويوضح لنا الفرق الكيفي «بين الطوباويات بالمعنى الصحيح وهي دائما موجهة للمستقبل، وبين تجليات العنثين الى الماضي التي لاتنتسب الى مجال الطوباوية ، فالاولى تظهر في مراحل من حركة قوى التغيير التي تدفع المجتمع نحو الامام، فلا تخشى الابداع الخلاق، وتطرح مايبدو مستحيل الانجاز، أما

الثانية فتظهر في مراحل الجزر بعد الهزائم التاريخية فتعلا الفراغ مؤقتا ، وتعمل كالدواء المخفف للألم..»

وينطبق هذا التفسير حرفيا على الجماعات السلفية التي يدمونا مشروعا للعودة الى الماضي كرد شكلى على الهريمة الماحقة لمشروع التحرر العربي.

وإذا كان لاهوت التحرير- طبقا لسمير أمين- «يمثل فعلا ثورة ثقافية في الدين المسيحي تلائم احتياجات الثورة الاشتراكية المعاصرة...» فإن شروطا موضوعية أخذت تتبلور وإن ببطء ليحدث الشيء نفسه في الإسلام . ولعل الاسهامات المرموقة لكل من «نصر حامد أبو زيد وسيد القمني وعدد يتزايد من المثسباب على رأسهم «طارق التعمان» أن يكون بداية لثورة ثقافية تستلهم وتطور التراث العقلانى الحر في الثقافة العربية الاسلامية ليلتئم الاسلام احتياجات الثورة الاشتراكية القادمة باعتبار أن الاشتراكية- بالرغم من كل ما حل بتجاربها من محن، وماتلقته من ضربات هي الاثق الانسانى الوحيد المفتوح لتجاوز الانحطاط الشامل للنظام الرأسمالى في البلدان التابعة والتي تقيض الامبريالية العالمية على مقدراتها ومصائرها.

يواصل «نصر حامد أبو زيد»

الحداثة وما يمكن أن نسميه بعبادة التقنية والاستسلام للذوق السائد الذى كانت قد صنعته الثقافة التجارية الاستهلاكية.. وقريبا جدا سوف نقدم لكم قراءتنا للكتاب الهام للنقاد الأمريكى فريدريك جيمسون حول ما بعد الحداثة باعتبارها المنطق الثقافى للرأسمالية المتعددة الجنسيات والمتقدمة.

وعلى ما يبدو فإن المحررة لابد أن تكف عن تقديم الوعود بعدم الوقوع فى الخطأ مجددا ثم الاعتذار. وهاهى مدينة باعتذار آخر، فقد وضعت اسم الباحثة عربية أخرى مكان اسم الباحثة الأصلية «فدوى مالمى دو جلاس» على كتاب «كلمة المرأة جسدها المرأة» والذى قدمت فيه فدوى قراءة نسوية لقصة «حى بن يقظان» وأصبح الاعتذار واجبا مرة أخرى.

فى خطابة للحرية دفاعه العلمى المجيد عن مفهوم التاريخية الذى يهاجمه أصحاب النوايا الحسنة جنبا الى جنب سيئى النية الذين «يحركهم جهل قاجر بلغ به فجره أن يتمسح بمسوح العلم الكاذبة». أما أصحاب النوايا الطيبة فإنهم مايزالون أسرى لبقايا الفكر الأسطورى، «وفى نهج التفكير الأسطورى بصفة عامة لاتنفصل اللغة عن العالم الذى تدل عليه، أو بعبارة أخرى تكون العلاقة بين اللفظ والمعنى الذى يدل عليه علاقة تطابق..»

يوافقنا الزميل مجدى عبد الحافظ برسالة مهرجان كان، ويسجل بعض علامات انحدار فى المقاييس الفنية التى أصبحت مركزة فى الغالب «على مقدرة المخرج على فهم أدواته التقنية واستغلالها لأقصى حد الى جانب عقد الصلح مع شياك التذاكر..»

وسوف تفتح هذه العلامات شهيتنا لفتح ملف ما بعد الحداثة مرة أخرى، فهو يذكرنا هنا بأحد أهم ملامح ما بعد

المحررة

فى العدد القادم:

استكمال ملف أبى حيان التوحيدي بقلم د. ماهر شفيق فريد،

خيرى شلبى، د. حسن طلب

الطوباوية فى المجتمع وفى الفكر

د. سمير أمين

للمدارس الفكرية فى مجال علم الاجتماع يحمل فى طياته اختلافات ملحوظة فى تحديد مضمون مفهوم الطوباوية.

فالمدارس السائدة - وهى تلك المدارس التى تتبنى مقاربات تجريبية فى تناولها حقيقة الواقع الاجتماعى - تعطى لمفهوم الطوباوية معنى قريباً من المعنى السائد، أى بعبارة أخرى ترى أن أى اقتراح يناقض الواقع السائد هو مستحيل أصلاً. وفى ظل هذه النظرة

(١) صاغ الفيلسوف الانجليزى «توماس مور» كلمة «الطوباوى» ليشير الى نموذج مجتمعى مثالى لا وجود له (لا مكان له). وبذلك اكتسبت الكلمة منذ الاصل معنى «المستحيل انجازه» لدى العامة فى استخدامهم اليومى للمصطلح، وايضاً لدى الكثير من المفكرين الاجتماعيين حينما أرادوا أن يصنعوا تلك المشروعات الاجتماعية التى رأوها مستحيلة التنفيذ أصلاً. على أن تباين وجهات النظر

مفهوم اوسع «للقواعد» يتيح التعاطى مع التطور التاريخى الدائم وهو تطور يمس جوهر قواعد سير المجتمع. هذه المدارس تركز اذن على الآليات المتغيرة فتاريخية الظواهر التى تحول دون الثبات فى التاريخ. تنتمى المادية التاريخية (الماركسية) الى هذه المجموعة من المدارس القائمة على نقد المفاهيم غير التاريخية. وفى هذا الاطار المنهجى طرحت المادية التاريخية مشروعا شاملا يسمى الى كشف التناقضات التى تعمل فى داخل النظام الاجتماعى السائد فى العصر الحديث- أى الرأسمالية- ويدعو لتجاوز منطق هذا النظام. هذا هو معنى الضرورة التاريخية الموضوعية، فليس المقصود من وراء هذا التعبير «ضرورة» بمعناها الدارج، أى حدث لابد ان يحدث، شأنه شأن الظواهر الطبيعية. بل معناه هو فقط أن التطور يخلق الظروف الموضوعية التى تتيح الانعتاق من القواعد السارية- التى تتحول عندئذ الى قديمة فتجاوزتها الطموحات الجديدة- وتدمو الى اعتماد قواعد أخرى جديدة. مختلفة من حيث الكيف ويكون احتمال واقعى، دون أن يتحول الى حتمية أكيدة الحدوث. فالصراع بين القديم والجديد، بين التمسك بالقواعد القديمة وبين تبني قواعد جديدة ، هو صراع اجتماعى بين تكتلات اجتماعية لها مصالحها المتناقضة التى تدافع عنها،

القاصرة فى نظرى يفتزل «الممكن» الى مالا يتعارض مع قواعد المجتمع السائدة. فالمقاربة التجريبية تفترض استمرار سير المجتمع طبقا للقواعد الجارية فى اللحظة المدروسة.

الإن التاريخ يثبت عدم ثبات تلك القواعد التى تحكم المجتمع. فما كان يبدو «طوباويا» فى عصرها ومتناقضا تماما مع قواعد سير المجتمع وبالتالي «مستحيل الانجاز»، يصبح ممكنا فى عصر لاحق. على سبيل المثال، لو تقدم احد باقتراح العمل طبقا لمبدأ الحرية الفردية واقترح الانتخاب من أجل اختيار اعضاء مؤسسة الحكم فى القرن الثالث عشر ميلادى فى اوربوا أو الشرق الاسلامى أو الصين لكان هذا الاقتراح قد وسم بطابع طوباوى وبالواقعية ، بل اعتبر متناقضا مع «طبيعة البشر».. الخ. بيد أن العمل حسب هذه القواعد، كما نرى قد اصبح طبيعيا فيما بعد.

استنتج من هذه الملاحظة البديهية أن التجريبية الوضعية هى لغة اصحاب السلطة (اللسة المحافظة بالطبع) لغة السياسة بالمعنى الضيق والجارى. للكلمة ، أى السياسة بصفتها السباق على السلطة دون التطلع الى احتمال تغيير القواعد الأساسية التى تحكم سير المجتمع.

ولكن ثمة مدارس أخرى قامت على

الماركسية أن القيم الثقافية والاخلاقية والفنية (الجمالية) ليست ظواهر مستقلة عن احتياجات اعادة انتاج النظام بشموليته.

باختصار- ودون الخوض فى نقاش النظريات والاراء التى قدمت فى هذا الصدد من اطراف ماركسية متباينة- استطيع أن اقول هنا ان الماركسية قد حددت الرأسمالية على اساس ربط هذه السمات الخاصة بمختلف حقول الواقع والتى تتجسد فى «تحكم الاستلاب السلى». والمقصود طبقا لمنهج المادية التاريخية هو أن الرأسمالية تفترض سيادة علاقات السوق فى ابعادها الثلاثة أى أن المنتجات تتخذ بالاساس شكل سلع تعرض للبيع والشراء وان العمل عيه يتحول الى عمل اجير وان رأس المال المجد فى الآلات يرتدى هو الآخر هذا الشكل السلى فتصبح حقوق الملكية بدورها قابلة للبيع والشراء.

يزعم المشروع الاشتراكى الماركسى اولا أن منطق الرأسمالية القائم على سيادة قوانين تراكم رأس المال يؤدى الى اشتداد التناقضات الاساسية بين القدرة الانتاجية والقدرة الاستهلاكية، بين المنتجين (البروليتاريا) وأصحاب المال (البورجوازية).. الخ وبالتالي ان تقدم المجتمع يتطلب نقلة كيفية الى نظام آخر يلقى هذا الاستلاب السلى ويقيم ادارة مجتمعية وأخيه تحل محل قوانين السوق التى تعمل على غير هدى. ثم يزعم هذا المشروع- ثانيا- أن

فبعضها يعمل لديمومة النظام السائد والبعض الآخر يعمل لتغييره واحلال نظام مختلف من حيث الكيف محله، فالمقصود من وراء هذا التحليل هو أن ثمة احتمالا فى أن الضرورة التاريخية تشق طريقا لنفسها. فإذا فشلت، أى اذا عجزت قوى التحديث عن أن تفرض نفسها وان تنهى تسلط القوى المحافظة، فسوف يؤدى ذلك الى اشتداد التناقضات التى لن تجد مخرجا لها وبالتالي الى انحطاط المجتمع بشكل او بآخر وهذا ايضا قدحدث فى التاريخ. فى الفرضية المتفائلة يصير مشروع تجديد المجتمع واقعا فعليا بعد أن كان صورة طوباوية قبل انتصار قوى التحديث.

وعلى هذه الاسس المنهجية العامة طورت المادية التاريخية مجموعة من المفاهيم النظرية والمقولات التى تخص منظومة العالم المعاصر الرأسمالى. ومنها بالاساس مفهوم نمط الانتاج الذى يرمى الى ربط قوى الانتاج (أى القوة الانتاجية للعمل والآلات معا وهى قوة تتجسد فيها المعرفة العلمية والتكنولوجية) وعلاقات الانتاج (أى العلاقات الاجتماعية التى تحكم تنظيم الانتاج). على أن الماركسية سمعت ايضا الى تجاوز حدود التحليل الاقتصادى الضيق فطرحت نظرية (أو نظريات) تربط حقل الاقتصاد بالحقول الأخرى للحياة: الاجتماعية والسياسية والثقافية والايديولوجية. هكذا زعمت

الجواهر الاصلية من الجانب الآخر. فالاولى تنحصر فى تحليل الظواهر الاجتماعية المشتتة كما تتمظهر فى واقع المجتمع، بينما الثانية تصبو الى ربط هذه الظواهر بعضها ببعض من اجل التوصل الى كشف جوهر النظام المدروس. لذلك اطلق عليها اسم المدارس الكهنية

على ان طابع الجوهر هذا يختلف باختلاف المناهج المستخدمة فالماركسية تميز جيدا بين الجوهر الانثروبولوجى للبشر- وهو جوهر قد يعبر مراحل التاريخ دون تطور يذكر- وبين جوهر النظم الاجتماعية التى تتابعت فى التاريخ وهو اذن مضمون له طابع متغير واضح. هذا بينما ثمة نظريات أخرى تؤكد أولوية الجوهر الانثروبولوجى للبشر واسبقيته على الاشكال التاريخية المتتالية والمتباعدة التى يتجسد من خلالها ثبات الجوهر الانثروبولوجى، فهذه النظريات تركز اذن على نقاش مضمون القيم المعنوية وتبحث عن تلك القيم التى من شأنها أن تضمن انجاز المجتمع «الافضل»، وهى قيم مصدرها العقائد الدينية فى أغلب الاحوال، أو قيم علمانية مستقلة ظاهريا عن المصادر الدينية فى احيان أخرى. على أن تصور المجتمع الافضل عينه يختلف باختلاف القيم المطلوب العمل بها. على سبيل المثال: اذا اعتبرت الحرية الفردية ذات الاسبقية المطلقة لاصبح من الطبيعى قبول غياب

تطور المجتمع الرأسمالى نفسه يخلق الظروف الموضوعية التى تتيح انجاز هذه النقلة.

وقد يبدو هذا المشروع طوباويا، وهو كذلك فعلا لمن ينظر الى سمات الرأسمالية- أى تعميم علاقات السوق- على انها ظواهر ابدية، عنى تاريخية كأنها ناتج احتياجات البشر بصفته منصرفا انثروبولوجيا ثابتا عبر مراحل التاريخ.

بيد ان الماركسية تزعم ايضا أن هذا المشروع واقعى للسبب المذكور فى الملاحظة الثانية، أى أن نمو الرأسمالية يخلق من نفسه شروط تجاوزها. وعلى هذا الاساس تعزو الماركسية صفة الطوباوية للإشارة الى تلك المدارس الفكرية.- الاشتراكية هى الاخرى- التى اكتفت بالمقولة الأولى- أى نقد الاستلاب السلمى- دون اعتبار الثانية. فهى مدارس تدعو الى الغاء الاستلاب السلمى لانه يبدو لها متناقضا مع قيم اخلاقية عليا. فان العمل طبقا لها من شأنه أن يضمن انجاز مجتمع افضل. فهى اذن مدارس تقارم الرأسمالية على ارضية ايديولوجية مثالية، أى ارضية نقاش «طبيعة البشر الحقيقية»، هى اذن مدارس لاتعلق اهمية على المقاربة التاريخية التى تقوم الماركسية عليها.

تؤول هذه الملاحظة الاخيرة الى موضوع آخر الا وهو نقاش التعارض بين المدارس التجريبية الموضوعية من جانب وبين المدارس التى اسميها المدارس

بينما المجتمع ناتج ممارسات البشر لذلك فإن التصورات عما هو موجود وعما يجب أن يكون تمثل عوامل أساسية في سير المجتمع. لذلك لا يوجد مجتمع دون رؤية مجتمعية أى مشروع خاص به. وذلك سواء أكانت هذه الرؤية ترضى بالواقع فيزعم المشروع المجتمعي المعنى أن المجتمع الموجود هو خير ما يمكن أن يكون) أم كانت رؤية نقدية ترفض الأمر الواقع وتطرح مشروعا بديلا عوضا عنه.

وإذا القينا الضوء على المجموعة الثانية من المفكرين لوجدنا أن المشروعات المجتمعية التي تتمظهر في طوباويات قد تكون من أنواع مختلفة، هي موجودة دائما في ساحة العمل الاجتماعي. لأن البشر في حاجة دائمة للتصورات الطوباوية التي تمثل المحرك الضروري للعمل. اعتقد أن هذه الحاجة هي من أهم العناصر التي تفسر لنا أسباب وأهمية وثبات العقائد الدينية لذلك أود أن أركز فيما يلي من هذه الدراسة على نقاش مضمون النظرية الدينية

(٢) بالتأكيد لقد أدرك القارئ أنني أرفض المنهج التجريبي وأخذ بالمنهج الكندي. وبالتسالي لأعطي لمصطلح «الطوباوية» هذا المعنى المبثذل الذي ناله في اللغة الدارجة، بل على العكس من ذلك أقومه تقويما عليها. وهذه الملاحظة العامة تنطبق في رأيي

المساواة في المجتمع- أى اعتبار أن المساواة قيمة أقل أهمية. بينما إذا اعتبرت المساواة قيمة لها شأن أساسي في حد ذاتها لاختلف تصور المجتمع الأفضل. ولعل فهم ديني ما، يعطى الأولوية لكسب الآخرة ولايهتم كثيرا بظروف الدنيا. عند ذلك سيكون تصور المجتمع الأفضل في هذه الحالة مختلفا تماما عما هو عليه في تصورات أخرى الأولوية عندها للمجتمع، ولعل فهم ديني آخر يسعى إلى الجمع بين ضمان سيادة قيم معينة على صعيد المجتمع وبين خلق الظروف الملائمة «لكسب الجنة».

خلاصة قولي في هذا الصدد هي أن المنهج الجوهري يميل إلى ربط مجموعة قيم يمكن أن نسميها مرجعية باقتراحات تخص المؤسسات والآليات المجتمعية التي تلائمها. وقد تكون هذه القيم المرجعية مستنتجة من نظرية انثروبولوجية أو مستدرجة من تحليل واقع منظومة تاريخية معينة (وهي فرضية الماركسية) أو ناتج تأويل معين لعقيدة دينية. وقد تكون هذه القيم أبدية الطابع في بعض النظرات أو قابلة للتطوير، أى مطلوبة في عصر ولو لم تكن مطلوبة في العصور السابقة.

يثبت التاريخ أهمية هذه القيم المرجعية التي تتركس التمييز بين المجتمع والطبيعة، فالطبيعة محكومة بقوانين تفعل دون توسط عمل البشر،

هذا الفهم قد تطور فعلا مع تطور الظروف، ولا اناقش العقائد من زاوية لاهوتية تبحث عن حقيقة العقيدة)، وفي الظروف المجتمعية العامة التي اتاحت لدين معين ان ينتشر في مكان وعصر معينين، والنظر الى كيفية تكيف الدين المعنى، مع تطور الظروف في المجتمع المدروس وعلى هذه الاسس المركبة سنرى كيف تجلت في الماضى وتتجلى في الحاضر طوباويات (أخذا هذا المصطلح بمعناه الايجابى) ذات أصول دينية.

الطوباويات فى العوالم المسيحية:

انطلق بـماهو العنصر المشترك فى مختلف التاويلات لجوهر المسيحية: دعوة المسيح الى الايمان وتذكير البشر بانه قد خلق على صورة الله، وبالتالي أنه قادر على انجاز القيم المثالية من محبة ورحمة، وكذلك فضح العقيدة المزيفة التي يمارسها المنافقون الذين يوظفون الدين لتحقيق مصالحهم الدنيوية الانانية، خاصة من اصحاب السلطة.

تبدو هذه السمة الاخيرة للمسيحية مرتبطة بالظروف التي احاطت بنشأة هذا الدين وتصديه لنظام الحكم. فالمسيحية نشأت وانتشرت كحركة شعبية تقاوم الحكم الرومانى خلال ثلاثة قرون، حتى اتخذت هذه الحركة شكلا

على جميع الطوباويات، اشتراكية، علمانية (ومنها الماركسية) كانت أو دينية، لا اختلاف بينها من هذه الوجهة. ملاحظة اضافية ذات اهمية حاسمة فيما ساقول ان الدين لا يختزل فى عقائد تخص البشر ومصيرهم فى الآخرة، فالدين ظاهرة اجتماعية وبالتالي له أيضا نصيبه من التصورات الطوباوية المجتمعية. كما أن مضمون الدعوات الدينية لا ينحصر فى عقائدها- الكوسموجونية الطابع فى بعض النواحي، والميتافيزيقية المجردة فى نواح أخرى- بل، ان الدعوة الدينية لاتحصر فى مجال شؤون الدنيا، وعلى نشر مبادئ اخلاقية يتبين بالبحث انها هى نفسها جميع الاديان المعروفة (المحبة، الرحمة، العدالة... الخ) كما هى أيضا فى الطرح العلمانى. فالاديان - بصفتها ظواهر اجتماعية- (لها تاريخ، ولها اذن اطروحات فى تصورهما للعلاقة بين العقيدة كما هى مفهومه من المجتمع وبين احتياجات اعادة انتاج هذا المجتمع.

سأتناول هنا فقط مختلف الطوباويات ذات الاصول الدينية، محاولا المقارنة بينها وتسليط الضوء على نقاط التشابه والاختلاف.

هذا النقاش يتطلب الجمع بين اوجه يندر ان تجمع فى دراسة واحدة اقصد هنا النظر فى جوهر العقائد الميتافيزيقية كما فهمها مجتمع، فى مختلف مراحل تطوره (وافترض اذن ان



من أعمال الفنان راتب هديق

نستطيع أن نصفه في لفتنا المعاصرة بأنه شكل «حزبي» ، فالكنيسة هي التجلي لهذا الشكل من التنظيم الذي نماو ناضل في السرية والاضطهاد من قبل الحكام. الا ان نجاح الحركة لدى الجماهير الواسعة قد ادى في نهاية المطاف- بعد ثلاثة قرون- الى انضواء الحكم تحت لوائها ومنذ ذلك الوقت أصبحت الكنيسة مؤسسة شريكة في السلطة يعد أن كانت حزبا معارضا لها. ويفسر هذا التاريخ طبيعة المعضلة الخاصة بالعلاقة التي ربطت المؤسسة المسيحية بالحكم. واليوم نستطيع ان نتصور بسهولة المشاكل المنوطة بهذه المشاركة في الحكم. إذ ان هذه العلاقة شبيهة الى حد كبير بتلك العلاقة التي تواجدت في النظم الاشتراكية المعاصرة بين الحزب الشيوعي والدولة. فالحزب الشيوعي هو الآخر نشأ كحزب معارضة جذرية الى أن تمت الثورة بقيادته فتحول الى مؤسسة حكم او مؤسسة تلهم الدولة، وكما تصدينا في النظم الاشتراكية الى نزاع ايديولوجي داخل الفكر الاشتراكي بين القوى التي تمسكت بالمبادئ الاصلية وبين القوى التي مالت الى توظيف الحزب من أجل تحقيق مشروعها الخاص، كذلك شهدنا في تاريخ أوروبا المسيحية نزاعات متواصلة حول تأويل دوز العقيدة والكنيسة في المجتمع وذلك حتى فجر العصر الحديث.

هكذا نجد ان التفسير المحافظ

السائد يعبر عن المصالح الاجتماعية السائدة للمشاركة في الحكم فيختزل العقيدة الى مبادئ اخلاقية دون أن يمس جوهر نظام الحكم. وخلاصة الدعوة المتوافقة مع التأويل المطلوب هنا تعتبر ان العمل طبقا للقيم الاخلاقية يضمن كسب الآخرة دون أن يكفل تحقيق العدالة في المجتمع الدنيوي. فالتأويل المحافظ لا يطرح برنامج انقلاب الاوضاع الدنيوية بل يقبل عيوبها واخطاءها

لم يكن التأويل المحافظ وحيدا في الساحة. فالصراع الاجتماعي انتج تأويلات مضادة ، منها بالتحديد طوباويات شيوعية دينية. فتجمعت وراء رايها ثورة الفلاحين في مواجهة حكم الاقطاع الطاغى. فرفضت هذه الحركات مآرائه تجليا لنفاق رجال الدين المرتبطين بالطبقات المستغلة والمضطهدة وكurst ضرورة تنفيذ مبادئ الاخلاق المسيحية الصحيحة في الحياة الدنيوية ومنها اولا العدالة التي فسرتها كدعوة لالغاء الريع الاقطاعي وتقسيم الارض بالتساوي وليس هذا التأويل الثوري للمسيحية استثناء للقاعدة العامة في تاريخ الاديان. فتجد تناقضا مماثلا في المجتمعات الاسلامية حيث اخذت السلطة بتأويل محافظ بينما عبرت الحركات الشعبية عن ثورتها من خلال تفسير طوباوي «شيوعي» شبيه تماما بالشيوعية المسيحية - لاسيما في اطار حركة

القرامطة على سبيل المثال.

الى جانب تناولنا هذا المستوى من التعارض بين مختلف التأويلات الاجتماعية للمسيحية ينبغي ايضا ان ندرس مستوى آخر للاشكالية ، يمس مباشرة كنه العقيدة: فالعقيدة عينها قابلة للتطور والتكيف لاحتياجات اعادة انتاج المجتمع، وخاصة لمقتضيات الايديولوجيا المطلوبة من أجل سير امور المجتمع سيرا حسنا. واننى اعتبر هذه الانقلابات فى تفسير المضمون الفلسفى للعقيدة المسيحية بمثابة ثورات ثقافية تثبت مرونتها وقدرتها على تجاوز مرحلة معينة من التطور التاريخى.

اولى هذه الثورات الثقافية هى التى تجلت فى حركة البروتستانتية التى رافقت انتقال مجتمعات غرب شـمال اوربـيا من الاقطاع الى الرأسمالية فهذه الثورة اعتمدت اولوية مسؤولية الفرد على غيرها من المبادئ، وهو ركن اساسى من اركان الفردية والمفهوم البورجوازى الجديد للحرية.

ونشهد الآن بشائر ثورة ثقافية ثانية محتملة تتم فى اوساط مايسمى بلاهوت التحرير الذى يركز بدوره على العدالة الاجتماعية التى تتطلب بناء على هذا التفسير للعقيدة- التخلص من الاستغلال الرأسمالى. وي طرح لاهوت التحرير اذن طوباوية شيوعية متجددة ليست تكرار للطوباويات الشيوعية القديمة لعصر الاقطاع. لذلك الفت النظر

هنا الى ما يبدو لى النقطة الرئيسية فى قراءة قصة المسيح التى يقدمها لاهوت التحرير. وطبقا لهذه القراءة فإن تضحية المسيح عينها هى دعوة الى مواصلة النضال، فالمسيح - بالرغم من انه تجسيد لاله وبالرغم من القدرة الالهية لاتعرف حدودا- لم يؤسس فى المجتمع المحيط نظاما ينجز العدالة فى الدنيا. بل على العكس من ذلك تغلبت قوى الاضطهاد والاستبداد فهزم المسيح و صلب- ويرى لاهوت التحرير ان هذه القصة تحمل رسالة جوهرية مفادها ان الله- خالق البشر- منحه المسؤولية والحرية الشاملتين فى تقرير مصيره، وزرع فيه القدرة التى تتبع انتصار قيم الخير عند كل مرحلة من مراحل مسيرة التاريخ.

وهنا تمثل المسيحية- طبقا لهذا التفسير- نقلة كيفية وقطعية مع الاديان السابقة، تلك الاديان التى ادعت انها اسست نظاما اجتماعية صالحة للابد. فالعبرة من قصة المسيح هى عبرة تناقض تاما الرؤية التقليدية لدور الدين وطبيعته. اذ ان الله نفسه لم يقدم مشروعا جاهزا لتأسيس نظام مثالى بل ترك هذه المسؤولية للبشر.

ليس هذا التأويل لمغزى رسالة المسيح جهيدا تاما فكانت المسيحية قد عرفت منذ الأصل. على ان القوى المحافظة السائدة اجتماعيا كانت قد تنامت هذه الرسالة التى تدعو الى توجيه العمل نحو المستقبل باسم

الحرية.

ما ترتب على هذه الثورة في مفهوم الدين هو اعتبار النضال الاجتماعى من أجل تطوير المجتمع نضالا لانهاية له، نضال يرافق مسيرة الانسانية اللانهائية، وصراع متواصل بين مبادئ الخير والتقدم وبين مبادئ الشر والتجمد. بعبارة اخرى فان الطوباويات التى تنتجها قوى التقدم ينبغي ان تكون موجهة الى المستقبل توجهها مباشرا، وان لا تكون طوباويات تدمر الى صوة ماضوية لنمط مثالى يفترض ان انجازه قد تم فى مرحلة سابقة من التاريخ. فالمسيح نفسه لم ينجز ذلك، همدا، ومفاد رسالته هو ان امور الدنيا تتطلب الابداع الخلاق المستمر من قبل الناس من أجل الإصلاح والتقدم.

على هذه الأسس يرى أصحاب دعوة لاهوت التحرير انه لا يوجد تناقض بين منهج العقيدة وبين مقولات غير دينية الطابع اصلا تقدم تفسيرا للتاريخ، مثل منهج المادية التاريخية فلما كان المسيح نفسه لم يزعم انه سوف يأتى «يحل» فى أمور تنظيم الدنيا بل اكتفى بعرض مبادئ اخلاقية عامة (مثل المحبة والرحمة والعدالة) فان العقيدة الدينية لا ترهن- همدا- هذه المبادئ لمشروع إقامة مؤسسة. معينة فى مجال تنظيم الحكم وفى المجالات الاخرى للحياة

الاجتماعية. لقد امتنع المسيح عن دور «المشرع» فترك للبشر مسئولية وضع القوانين التى من شأنها ان تساعد على تقدم المجتمع وتحقق قيم الخير فيه. وبناء على ذلك يرى لاهوت التحرير ان غياب طرح اجتماعى من قبل المسيح يتيح تلك المرونة المطلوبة من أجل تطوير القوانين طبقا لاحتياجات المجتمع وتقدمه. على أن هذا الغياب لم يمنع السلطات التى اصدرت لوائح تنظيم الحكم والمجتمع ان تزعم ان هذه القوانين الوضعية هى تجليات لمبادئ المسيحية. إلا أن هذا الادعاء قابل للنقد والنقض بما ان فرضية ثبات القوانين تناقض فى حد ذاتها مضمون رسالة المسيح.

لذلك اوى ان لاهوت التحرير يمثل فعلا ثورة ثقافية فى الدين المسيحى تلائم احتياجات الثورة الاشتراكية المعاصرة، ألا ان كلتا الثورتين تدعوان الى تعزيز قيمة المساواة، وتريان أن تطور الظروف الموضوعية قد وضع هذه القيمة على رأس قائمة احتياجات المستقبل. هنا اذن تلتقى الطوباوية المسيحية الجديدة مع طوباوية الاشتراكية.

مفهوم الدين والمجتمع فى
البوذية والهندوكسية
والكونفوشوسية:

انتقل همدا من المسيحية الى
مذاهب البوذية والهندوكسية

والكونفوشيوسية قبل تناول موضوع الطوباويات في المجتمع الاسلامى. ذلك لان الادبيات العربية والإسلامية المعاصرة تظل تتجاهل تماما ان أكثر من نصف الإنسانية يخرج عن اطار الاديان «السماوية» كما يقال- أو «أهل الكتاب»، والمقصود هنا بالطبع هو الكتب المعروفة في منطقتنا للشرق الادنى لاغير .

على خلاف التاريخ الدينى لمنطقتنا الذى يعتمد على تسلسل دعوات انبياء اليهود ثم المسيح فبنى الاسلام ، لم يعتبر بوذا وكونفوشيوس نفسيهما نبيين يصدران عن الهام الهى، بل قدما نفسيهما على انهما انسانين عاديين لهما رسالة فلسفية بحثة يرغبان بتعميمها على الجمهور على ان هاتين الرسالتين اختلفتا من حيث الجوهر فى بعض نواحيهما الهامة.

لقد فرق بوذا بين امور المجتمع من جانب وطبيعة البشر كأفراد من الجانب الآخر. واعتبر ان المجتمع محكوم بعيوب الانانية والمنافسة الشرسة بين الافراد وانه لايمكن ازالة هذه العيوب فى من تجليات طبيعة المجتمع . على أن للانسان كقرد جانب آخر فى رؤية بوذا، فهو ضحية سلطان الانانية السائدة مجتمعا وبالتالي يعيل الى التحصر من شر احكام هذا المجتمع بيدان بوذا لم يتساءل حول مصدر هذا الجانب للبشر، فاعتبره سمة موضوعية موجودة لا غير ونحن - فى عالم الايمان

بالله الخالق- نرى هنا- فى الاعتراف بهذه السمة الاخيرة للبشر- دليلا على وحى من الخالق لبنى البشر يتجاوز وصفهم كحيوانات مجتمعية. ولذلك نواجه دائما صعوبة حقيقية عندما نقرأ مبادئ البوذية «اللاينية» وغير الموجه بها من الله.

لقد دعت البوذية الى انعتاق الانسان من سيطرة الافعال الشريرة فى هذه الدنيا عن طريق الاجتهاد الفردى والتفوق على النفس حتى يتوصل المرء الى مرحلة الراحة الصحيحة. وزعم بوذا ان اى انسان قادر على انجاز مثل هذا الانعتاق، بالاعتماد على العقل والارادة فقط، كما انجزه بوذا نفسه بمجهوده الفردى، ازعم ان هذه العقيدة هى فى واقع امرها عقيدة فلسفية انثروبولوجية بحثة، يمكن ان ترافقها عقيدة دينية- تقوم على الايمان بالخلق ، كما يمكن ان تبقى دائرة فى تلك الفلسفة الانسانية غير الدينية. وقد أثر بوذا المنهج الثانى فلم يقبل فكرة الخلق فقال بادية الطبيعة، على أن ازدواجية المفهوم البوذى تفتح ايضا مجالا للتوفيق بينه وبين عقيدة دينية سواء اكانت هذه الاخيرة تقول بالخلق ام بازلية الطبيعة الموازية لازلية الروح. وقد حدث تطور مماثل لدى المفسرين المسيحيين والمسلمين (المعتزلة) الذين اعتبروا ازلية الطبيعة مرادفة لازلية الله. لذلك انتقلت ممارسات التفوق على النفس كوسيلة للتطهير وانجاز

نقاش هذه المبادئ والقيم المطروحة من قبل كونفوشيوس، من أجل استقرار أمور المجتمع فضمن سعادة الافراد . اكتفى بالقول ان الطبقة الحاكمة فى الصين وفى البلاد التى تأثرت بالحضارة الصينية (اليابان ، كوريا، فيتنام) قد اخذت هذا المذهب فلسفة رسمية للسلطة، كما انها نظرت الى الاعتقاد بعقيدة دينية معينة والتمسك بها على انه شكل «مبشّر» من الفكر الميتافيزيقى يتناسب مع احتياجات الازهان البسيطة التى لاتستطيع ان تقبل بالقول ان معرفة القوى ما فوق الطبيعية هى بحد ذاتها امر مستحيل لانها فوق الطبيعة، فلاتستطيع هذه الازهان ان تستغنى عن صورة مجسدة لهذه القوى تتجلى فى شكل دينى معين. لقد سبق اننى اشرت الى التشابه بين مذهب الكونفوشيوسية ونظرتهم للعقائد الدينية وبين موقف الفلسفة الهلينية التى سبقت ظهور المسيحية فالاسلام فى الشرق الادنى. وسيكون الحكم على مذهب الكونفوشيوسية سلبا وإيجابا طبقا للزاوية التى ننظر منها للنظر اليه، فالحكم السلبى يركز على كون القيم المطروحة مبادئ بسيطة ومحافضة اجتماعيا ترمى الدعوة الى الطاعة والاخلاص للعائلة والوطن والدولة لا أكثر أما. الحكم الايجابى فسوف يعزو اهمية كبرى لما يتضمن هذا المذهب من مرونة فهو يترك شؤون الدنيا لمسئولية

الكمال من آسيا البوذية الى الشرق الادنى المسيحى والاسلامى دون صعوبة تذكر عند الرهبانية المسيحية ثم الصوفية فى الاسلام.

كذلك فان البوذية فى موطن نشأتها وانتشارها تطورت الى عقيدة دينية الطابع دون صعوبة فاندمجت بالهندوكية فى الهند وبالتاوية فى الصين. على سبيل المثال ادمج الكثير من البوذيين دعوة بوذا الى التطهير فى ايمانهم السابق (الهندوكى الاصل) فى التناسخ فزعموا ان مسيرة البحث عن الراحة والانعقاد من شغور الدنيا ترادف مسيرة الروح المقتلة من حى الى حى آخر باحث عن الراحة الى ان يبلغ الفرد الكمال المطلوب ، فيقف التناسخ عند هذه النقطة.

على ان مذهب البوذية فى جميع تأويلاته المذكورة يتجاهل العمل الاجتماعى. فلا يدعو الى اصلاح الاوضاع الاجتماعية بل يتركها لامرأها، أى لفعل قوى لايهتم بها. وهو بذلك لايهتم بتقييمها ايجابيا او سلبيا بمعنى الصبح او الخطأ او بمعنى الحسن- او السيئ.

اما مذهب كونفوشيوس فيختلف عن البوذية اصلا فكونفوشيوس يبحث عن المبادئ التى من شأنها ان تضمن سلامة تنظيم المجتمع. ويرى أن وجود تناقض بين المصالح الفردية والمصلحة العامة هو دائما دليل على غياب ممارسة المبادئ السليمة المطلوبة على صعيد المجتمع. ولن أدخل هنا فى تفاصيل

الناس والقوى الاجتماعية دون اللجوء الى مرجعية عقائدية مطلقة. فهذه الفلسفة الميتافيزيقية المجردة غير المجسدة في دين معين تؤسس التسامح وتمهد الطريق لقبول التطور في مجال الفكر الاجتماعي. هكذا يشهد تاريخ الصين على أن الكونفوشيوسية لم تكن عقبة في التعايش مع التأوية التقليدية والبوذية المستوردة كما أنها لم تقف مانعا قويا أيام اختراق أفكار العصر الحديث ومنها الماركسية.

المذهب الهندوكي كذلك له سمات مميزة. أقول مذهب ولا أقول دين بالتحديد، للتمييز بين الهندوكية والعناصر التي تعودنا نحن، في منطقتنا، أن نراها ضرورية لمفهوم الدين، فالهندوكية تنطلق من القول أن «لا احد يستطيع ان يزعم انه يعلم الحقيقة»، فالتقارب من الحقيقة هو عملية مفتوحة للابداع والمبادرة، وهي على عكس الاديان السماوية القائمة على التوحيد والعقيدة الثابتة في الكتب، لا ترى مانعا في تعدد التصورات الالهية. هكذا تمثل الهندوكية في واقع الامر تراكم روايات مختلفة انتجتها شعوب الهند على مجرى تاريخها، فصارت «تقاليد»، بعضها عامة الى حد ما، وبعضها خاصة باقليم او مجموعة معينة، بعضها قديمة عمق القدم، وبعضها حديثة نسبيا، دون ان يعتبر المؤمن الهندوكي ان هذا «التعدد» مصدر قلق بل على

العكس من ذلك يرى فيه دليلا على خصوبة التصورات المفضية الى الحقيقة. وبالتالي لم تقم الهندوكية عقبة في سبيل انتشار البوذية في الهند. على ان انفتاح سلوك الهندوكية قد ادى الى استيعاب البوذية حتى تلاشت فلم يعد لها وجود منفصل خاص بها.

وبالرغم من الاختلاف الكيفي الذي حاولت ان اظهره فيما سبق بين المفهوم الميتافيزيقي في منطقة آسيا الهندية والصينية والذي تجلى فيما وصفته من المذاهب المختلفة، وبين المفهوم الميتافيزيقي السائد في منطقتنا والذي تجلى هو الآخر في المسيحية والاسلام، إلا أن جميع المجتمعات المعنية في أوروبا المسيحية ودار الاسلام وآسيا. قد تشابهت تشابها ملحوظا من حيث تطورها المادي والمجتمعي. فالنظم الانتاجية، ونظم التكوين الاجتماعي ونظم السلطة تكاد تكون هي هي في جميع الاقاليم المدروسة. لدرجة انني اقترحت اطلاق اسم مشترك عليها جميعا وهو «نمط الانتاج الفراجي».

من هذه الملاحظة استدرج استنتاجا بالغ الاهمية في رأيي، الا وهو أن الاديان- رغم تباين تجلياتها ظاهريا- تتعاطى مع الواقع الاجتماعي تعاطيا مرنا، فتتكيف للتطور، لدرجة ان ليس هنا «مسيحية» أو «اسلام» أو «بوذية» بالمفرد بل «مسيحية واسلام .. الخ بالجمع، وهي تجليات اجتماعية للدين

متماثلة تماما- القرامطة على سبيل المثال- هي الاخرى اخذت بتأويل الاسلام بشكل يعزز لموحاتها فى انجاز التحرر من الاستغلال وتحقيق المساواة. والامر متماثل بالنسبة الى العالمين الهنـدى والصينى. ففي الاول اقامت الحركة منـهاجا خاصا بها يتفق مع انفتاح المنهج الهندوكى على مثل هذه الابداعات وفى الصين اخذت هذه الحركات فى معظم الاحيان بتأويل للتاوية خاص بها. كما ان حركة التاى بنج فى القرن التاسع عشر قد استلهمت المسيحية، او فى حقيقة الامر اقامت مزيجا من المسيحية والتاوية. ان هذه الظاهرة التى تبدو غريبة وعسيرة الادراك- اخذا فى الاعتبار ان الفلاحين الثوريين لم يعرفوا شيئا يذكر عن المسيحية قبل تكوين حركة التاى بنج- انما تكون، فى رأى ، دليلا على انفتاح المنهج الميتافيزيقى السائد فى الصين والذى سبق ان اشرنا اليه.

ملاحظة اخيرة فى هذا الشأن هى أن جميع هذه الطوباويات موجهة للمستقبل ، بل اقول ان مبدأ المساواة التى قامت عليه كان سابقا لوانه بمعنى ان تقدم قوى الانتاج كان فى هذه العصور لايزال يتطلب الاستغلال الطبقي. كما أن التاويلات الدينية والمذهبية المطروحة من قبل هذه الحركات قد اصطدمت مع تاويلات دينية وايدىولوجيات سائدة فى الطبقات

لا بد من وضعها فى المكان والعصر «فالخصوصية» التى صار الخطاب المعاصر يقدمها فى معظم الاحيان على انها ثابتة لم تكن كذلك فى حقيقة التاريخ، فلم تفرض على الشعوب مسيرات متباينة مرتبطة بهذا الدين او ذلك ، الى ان ظهرت الثورة الرأسمالية فى العصر الحديث. التى احدثت فعلا تمايزا كلفيا بين مسيرة الغرب وبين مسيرة الشعوب التى اضطهدا الغرب

ونظرا للتشابه العميق بين جميع المجتمعات الخراجية شهدنا فى التاريخ حركات اجتماعية وصراعات مماثلة فى جميع هذه المجتمعات، وبوجه الخصوص الانتفاضات الشعبية ضد حكم السلطة الخراجية. هكذا لم يشذ مجتمع من مجتمعات العصر الخراجى عن هذه القاعدة العامة والامثلة من الطوباويات الفلاحية الشيوعية متماثلة تماما من حيث المتطلعات والقيم المطروحة فيها . فهى جميعها طوباويات دعت الى المساواة، والائتماق من الاتاوات المفروضة على الشعب والاختلاف بينها لم يند كونه اختلافا فى شكل التعبير عن هذه القيم والمتطلعات .

سبق اننا اشرنا الى الطوباويات التى ظهرت فى اوربوا القروسطية المسيحية والتى طرحت تأويلا للمسيحية يعتمد على المفاهيم التى تعطى شرعية للدعوة المساواتية . كذلك ظهرت فى العالم الاسلامى حركات

صفوف المسلمين انفسهم عبر التاريخ. فالمعتزلة مثلاً يميلون الى تأويل تاريخى دنيوى لكثير من هذه الاحكام، ولو كانت مسجلة فى القرآن او فى السنة النبوية.

بعد ذلك تم فتح الجزيرة والنبي لا يزال على قيد الحياة هل، يعنى ذلك اقامة دولة عربية اسلامية موحدة بالمعنى الصحيح للكلمة فى تلك الأيام؟ ام أن ماتم لم يتجاوز فى الواقع طابع اتحاد كوندراكي قبائلى كانت الجزيرة قد عرفته اكثر من مرة فى تاريخها؟ لاشك أن الاسلام- كعقيدة دينية قوية- قد مثل منصراً جديداً كان من شأنه- والتاريخ اثبت ذلك لاحقاً- أن ينمى لدى العرب وعياً بوحدهم لامثيل له فى تاريخهم، يشير الى ذلك «فوزى منصور» فيشبه الانسلاام «بثورة قومية» بمعنى انه انجز تبلور هذه القومية حتى أن الكثيرين من دارسى اوضاع العالم العربى والاسلامى يؤكدون العلاقة الوثيقة بين الاسلام والعروبة. وأشار بدورى فى التأكيد على أهمية هذه العلاقة. إلا اننى أرى أن هنا قد يمثل- فى بعض التأويلات للظاهرة- اسقاطاً تعمسفاً لواقع الماضى على الماضى.

بعد ذلك توسع الفتح الى بلاد خارج منطقة العرب الاصلية، وذلك أيام خلافة عمر، ماهو جوهر المشروع الذى عمل له الخليفة عمر؟ هنا أيضاً يلتفت فوزى منصور النظر الى اهم سمة فى هذا

الحاكمة فالمسيحية والاسلام- كما فهِمتها الثورات الشعبية- واجهت المسيحية والاسلام الرسميين للكنيسة والخلافة. وكذلك فإن الانتفاضات الشعبية الصينية نقضت الكونفوشيوسية التى رأت فيها دائماً تبريراً لحكم السلطة المستغلة.

الاسلام

لظروف نشأة وانتشار الاسلام خصوصياتها الواضحة والمعروفة، منها أولاً أن نشأة الاسلام معروفة معرفة علمية دقيقة، ثابتة فى التاريخ، على عكس هشاشة معرفتنا العلمية عن قصة المسيح او قصة يودا، فنحن نعرف تماماً تفاصيل انزال الدعوة المسجلة فى القرآن، كما نعلم تماماً أيضاً سمات النظام الاجتماعى الذى تجمّع فى اطواره الصحابة الذين تبنوا العقيدة وكونوا مجتمع المدينة فى حياة النبي وتحت اشرافه. فهذه السمات الأخيرة هى التى تفسر تناول الدعوة احكام تخص الدنيا الى جانب اركان عقائدية.

هل نستطيع أن نستدرج من هذا الامر أن مجتمع المدينة قد طرح نموذجاً للدولة الاسلامية المطلوب اقامتها؟ ام أن هذه الاحكام الخاصة بتنظيم مجموعة بشرية صغيرة- فى حجم قرية- لم تعدان تكون احكاماً فرضتها احتياجات دنيوية لا أكثر، فتلاصقت مع ظروف المجتمع العربى فى ذلك العصر؟ اختلفت الاجابات على هذا السؤال فى

فى مصر وسوريا والمغرب. فالمجتمع ظل متعدد الاثنيات واللغات والديانات. وكما أن هذه الدولة قد أخذت بالنظم الادارية البيزنطية والساسانية منذ عقود نشأتها الاولى، فقد ظلت نظم التراتبية الاجتماعية على ما كانت عليه من قبل، سواء أكان من حيث تنظيم ملكية الارض وتنظيم المهن الحرفية او غيرها من الشؤون المتعلقة بالانتاج وتوزيع الدخل.

وأرى أن هذا التعدد لم يكن عقبة فى ازدهار الحضارة فى المنطقة. بل على العكس من ذلك صار ميزة اتاحت فرصة لتداخل الثقافات والفلسفات والافكار والمعلومات العلمية وبالتالي لتجاوز الافاق المحدودة لمختلف مكونات هذه الدولة. فازدهار الحضارة فى الدولة الاموية ثم العباسية الاولى قد تم فى اطار هذه المجتمع المختلط. ولذلك فتوصيف هذه الدولة على انها «عربية اسلامية» انما يحتوى على خطر اسقاط مفاهيم حديثة على ماضى مختلف تماما.

انتشر الاسلام وانتعش فى هذا الجو الحضارى. وخلافا للمسيحية التى تكونت كحزب معارض للسلطة خلال الثلاثة قرون الاولى- حزب «سرى»- قبل أن يتسولى زمام الحكم مع قسطنطين، رافق نشر الاسلام تعزيز السلطة الجديدة. هكذا تبلور اندماج

المشروع وهى السعى الى اقامة مجتمع عربى اسلامى فى الجزيرة يعيش من ثمرات ريع مستخرج من الاوطان المفتوحة دون مساس جوهر تنظيم هذه المجتمعات اجتماعيا واداريا بل ودينيا. كان المشروع قد فصل بين شؤون المجتمع العربى الاسلامى من جانب (وتنظيمه لم يتجاوز بعد سمات الاتحاد القبائلى) وبين شؤون المجتمعات المفتوحة التى ظلت تحكمها نظم الدولة التى عرفتھا قبل الفتح، بالرغم من استبدال الابطاطرة البيزنطيين والساسانيين السابقين بالفاتحين المسلمين. لانستطيع ان ارجع قيام «الدولة الاسلامية» الى تلك المراحل المبكرة. فهذه الدولة ظهرت فيما بعد، عندما نقل بنى امية عاصمتهم الى دمشق فرافقتهم هجرة قبائل استوطنت نهائيا فى الشام ومصر والعراق وفارس، ثم فيما بعد فى المغرب. عند هذا الحد تبلورت الدولة الجديدة بالتدريج. اقول بالتدريج لان حركة تعريب واسلمة شعوب الاقاليم المفتوحة قد امتدت على قرون طويلة. بالطبع كانت الدولة الاموية ثم العباسية الاولى عربية واسلامية بيمعنى ان اللغة العربية صارت فيها لغة الثقافة والادارة، لغة الاتصال بين شعوب مختلفة، كما أن الاسلام اضحى شرطا للانتماء الى الطبقة الحاكمة. إلا ان هذه الدولة لم تكن مرادفة لامة عربية اسلامية على نمط ماهو عليه حاليا مثلا

السلطة والدين، وكذلك تبلور تأويل جديد للإسلام يجعله ايدولوجيا دينوية الى جانب جوهره كعقيدة دينية. على ضوء هذا الواقع اقيمت مؤسسة دينية شبيهة الى حد كبير بمؤسسة الكنيسة عند المسيحيين، مكونة من علماء وفقهاء ورجال الدين باشكالهم المختلفة. إلا أن هذه المؤسسة اقيمت بعلاقة مباشرة مع السلطة. فإزعم أن المزج بين الدين والدولة (أو الدنيا) يعود الى هذا التاريخ.

قلت فيما سبق أن اختلاف ظروف نشأة وانتشار الإسلام بالمقارنة مع ظروف تاريخ المسيحية، واختلاف المضمون العقائدي لكل من المسيحية والإسلام من جانب بالمقارنة مع بيانات ومذاهب الشرق الآسيوي من الجانب الآخر، لم يمنعاً تشابه مسيرة التطور المجتمعي في العصور السابقة على الرأسمالية. فلن أعود الى هذا الموضوع الذي تناولته في أماكن أخرى ولا الى ما سبق من قول حول الصراع الاجتماعي في دار الإسلام وسمات الطوباويات «الشيوعية» التي أنتجتها الانتفاضات الشعبية، وهي طوباويات موجهة للمستقبل، رغم انشوائها تحت لواء الخطاب الإسلامي.

وبالتالي لا بد من التمييز بين هذه الطوباويات التي ظهرت في الماضي والتي عجزت عن صراع اجتماعي بين المستغلين وبين السلطة المضطهدة، وبين دعوات حركات معاصرة الى اقامة «دولة اسلامية». يدعو الاسلام السياسي المعاصر الى «العودة الى الاصول». لكن هذه الدعوة الاصولية تتبنى طوباوية من نوع آخر، طوباوية ماضوية بمعنى انها تدعو الى اقامة ما تتصور أنه الماضي. بينما المطلوب هو التركيز على عناصر من الماضي في تحقيق رفع الظلم عن المستغلين من السلطات السياسية.

واذا نظرنا الى مضمون المشروع المطروح باسم الاسلام- بغض النظر عما اذا كان الماضي المرسوم صحيحاً أم خرافياً- لوجدنا أنه مشروع قائم على تسليم مسئولية المجتمع الى حاكم- فرد- او الى مجموعة افراد باسم الله. وهذا يؤدي الى الغاء حق الاعتراض ولا يضمن تطبيق العدالة الالهية بواسطة الحكام «البشر».

ويما أن الماضوية بهذا الاسلوب لامضمون اجتماعي محدد لها، فان الماضي الخرافي يستبدل في نهاية المطاف بالماضي الحقيقي القريب. هكذا يصير الاسلام السياسي ودعوته الاصولية المزعومة سلفية محافظة يحق، تدعو الى العودة للماضي الذي لا يزال موجوداً في الذاكرة القريبة، أي عصر الخلافة العثمانية، دون ادراك وتميز لمسئولية هذه الخلافة عن الغزو الاستعماري الذي أنهى أيامها.

نلاحظ هنا إذن الفرق الكيفي بين الطوباويات بالمعنى الصحيح وهي دائماً موجهة للمستقبل وبين تجليات الحنين الى الماضي التي لا تنتمي الى



الفكرى الذى يعيشه الاسلام السياسى المعاصر، لايمنى على الاطلاق سمة ثابتة للاسلام. لقد اشرت فى مقالات اخرى أن هذا المازق الفكرى الذى يجعل من الماضوية سلاحه الوحيد لايعدو أن يكون انعكاسا لتجمد على ارضية المجتمع نفسه، ويرجع بدوره الى اسباب اجتماعية وتاريخية بحتة.

وارعم ان هذا الميل الى التجمد الفكرى لايتمكن تجاوزه إلا من خلال اعادة تأويل العلاقة بين المجتمع والعقيدة تأويلا تستوجب احتياجات ثورة اجتماعية وثقافية تتيج عصرنة انظمة الحكم والمجتمع، إحلال قيم الديمقراطية والعدالة مكان الاستبعاد والظلم الاجتماعى الذى يستخدم لغات مختلفة من أجل تبريره واستمراره.

مجال الطوباويات، فالاولى تظهر فى مراحل من حركة قوى التغير التى تدفع المجتمع نحو الامام. فلا تخشى الابداع الخلاق وتطرح ما يبدو «مستحيل الانجاز». اما الثانية فتظهر فى مراحل الجزر بعد الهزائم التاريخية، فتملا الفراغ مؤقتا وتعمل كالدواء المخفف للالم دون أن يلغى سبب الالم. الاولى لاتخشى المبادرة فتنقبيل التنوع بينما الثانية تتوحد حول ذات منهزمة خاضعة لاحكام مطروحة مسبقا، فهى تلغى التنوع والاختلاف المفضى الى التفاعل والذى يدفع بدوره الى الامام.

وبالعودة الى ماسبق القول من مرونة الاديان اكرر هنا أن هذا المازق

الملف

ألفية أبي حيان التوحيدي

- ◆ حوار العقل وسؤال الحرية/ ماجد يوسف
- ◆ أديب وجودي في القرن الرابع الهجري/ د. عبد الرحمن بدوي
- ◆ عين هي ينبوع العيون/ حلمي سالم
- ◆ موسيقى الخط العربي/ محمد بغدادى
- ◆ الاضداد المتعادية/ منتصر القفاش
- ◆ اللقاء الأخير مع أبي حيان التوحيدي/ وليد منير
- ◆ لا يدل عليه سواه/ سحر سامى

◆ الديوان الصغير:

مختارات من أبي حيان التوحيدي

- ◆ ثبت تفصيلي بأعماله.

أبوحيان التوحيدى:

حوار العقل وسؤال الحرية

ماجد يوسف

١

للتراث) علاقة شديدة القوة بالواقع
الراهن واللحظة المعاصرة.. وعى صاحبها
ذلك أم لم يعه، قصد إليه أو لم يقصد.

ولذلك تسقط فى حسوه هذا المنظور
كل الدعاوى التى تتحدث عن قراءة
(محايدة) أو (برانية) للتراث... فمثل
هذه القراءة (البياض) لا وجود لها أصلا
إلا على مستوى (الفرض التجريدى)
المفتقد لدماء الصحة وماء الحياة..

فكل قراءة (أنية) لتراث (ماض) هى
وعى معاصرة، وعلاقة راهنة معه،
وصلة حاضرة الطزاجة بأفئاقه

لا أظن أن هناك قراءة للتراث فى أي
مرحلة من مراحل التاريخ المتتابعة،
وفى أي منطقة من مناطق
الإبداعية (أدب- فن- شعر موسيقى-
عمارة... الخ) وعلى أي مستوى من
مستوياته الفكرية والروحية (علم-
فلسفة- دين- تاريخ- سياسة- نقد... الخ)،
ومهما كان موقع قارئه المعاصر (الفكرى/
السياسى / الأيديولوجى/
الاجتماعى... الخ) إلا ولها (هذه القراءة

وأطروحاته.. سلباً وإيجاباً، إتفاقاً واختلافاً.. الخ.

إذن.. وبجملة واحدة.. لا توجد (قراءة) (محايدة) للتراث، وإنما هناك (قراءات) (محايدة) له.. تتباين وتتفارق طبيعة هذه (المحايدة) بتباين وتفارق مواقع أصحابها القارئين الفكرية/السياسية/الاجتماعية/الاقتصادية.. الخ.

٢

لست معنياً في هذا السياق بالحديث عن سيرة التوحيدى، وحياته، وعاداته وعصره ومزلفاته، وخصائص أسلوبه، وتاريخه الفكرى والشخصى.. إلى آخر كل ذلك.. لاعتقائى أن هذه الجوانب قد غطتها بشكل رائع أبحاث وجهود ممتازة من الأساتذة والمختصين الذين وقف بعضهم حياته الفكرية والعلمية بأكملها على كشف وتحقيق ودرس أعماله، وثمة إشارة واضحة إلى معظم هذه الجهود- وجهود غيرها- فى نهاية هذا المقال.

ولكننى معنى بالوقوف عند بعض الجوانب والمشاهد فى هذه الحياة الفكرية العريضة التى عاشها وممارسها التوحيدى يهمنى- وأرجو أن يهمنى جميعاً- تسليط الضوء عليها الآن.. فى هذه السنوات الأخيرة من القرن العشرين، وهنا فى مصر، وفى كل مكان من الوطن العربى الكبير- مواقف وأفكار وممارسات أتجزت على أرض الواقع، ومتذ ما يزيد على الألف سنة..

لنتأمل معا بهدوء دلالات هذه الممارسات والمواقف فى حينها.. ونقارنها بما يحدث فى واقعنا الآن فلعل هذه الوقفة الرؤوية أن تجعلنا أقدر على رؤية تراثنا، وعلى محاولة الإجابة على سؤال يقول: لماذا كان أجدادنا كذلك، ولماذا أصبحنا نحن هكذا؟.

ومن ثم فلا تدمى هذه المقالة لنفسها أكثر من أنها تشير مجرد إشارات سريعة، قد تكون فى حاجة إلى مزيد من البحث والتعمق (بل هى فى حاجة إلى المزيد بدون شك). وعلى أى حال، فحتى هذه الإشارات نفسها قد لا تتجاوز حدود الانطباع فى معظم الأحيان، ولكنه برغم ذلك- كما أرجو- انطباع مؤسس على وقائع من حياة الرجل وأفكاره ومقولاته، ومن ثم فسيغلب على هذا الحديث طابع الإفضاء أو (الفضفضة) التى تدور بين أصدقاء، وإن كان له من فضل فيما أرجو، فلعله يكون فيما أتمناه من أن يؤدي تجاوز هذه الإشارات للملامح ومواقف وأقوال التوحيدى، إلى لغت أنظارنا إلى دلالة/دلالات كلية ما أحوجنا اليوم إلى الالتفات إليها، وتسليط الضوء عليها، وتكريسها كقيمة/قيم وجدت بقوة فى تراثنا، وخصوصاً فى عهد ازدهاره، وإضافته لتراث البشرية، ولعلنا- أخيراً- نعمل على استعادة هذه القيمة أو القيم واسترجاعها الآن.. وهى باختصار -قيم.. العقل.. والحرية.. والصوار.. والرحابة الفكرية.. والأمانة فى البحث.. والجرأة فى النظر.. والقدرة المسؤولة.

على الخلاف.. والتحضر الخلاق في وعى الآخر (المختلف) واحتراموا الإقرار الكامل بحقه التام وفي الوجود والمغايرة والأمن والحياة.

٣

وقعت في غواية التوحيدى منذ سنوات بعيدة من مبادئ الباكر، بتأثير من والدى رحمه الله، عندما كان يقرأ مترنما متمايلا مترنلا، إشارات التوحيدى الإلهية بين الحين والحين، ومع أننى لم أكن وقتها أفهم شيئا مما أسمع، إلا أننى كنت مأخوذا بذلك الإيقاع الساحر للكلمات، وبتلك الموسيقى المنبعثة من قراءته المتينة المنفعة لهذه «التمويذات» التى بدت لى فى هذا الوقت وكأنها رقى ساحر مع يسخرون الجن، وقد شاهدتهم كثيرا وسمعتهم كثير الذى قريبات أمى يتمتمون بكلمات (لا أفهمها أيضا) وإن كان لها وقع مشابه فى نفسى وقتها لوقع إشارات التوحيدى كما سمعتها من أبى للمرة الأولى:

وعندما تورطت فى العمر والقراءة، ظل للتوحيدى- الذى ورثت معظم كتبه عن أبى- نفس هذا التأثير الساحر المبهم العميق الغور فى حنايى، وإن أصبحت قادرا- بعد ذلك بالطبع- على تجريده من رقى السحرة وتمتعات المشعوذين، وتماويذ الدجالين.. وازدلت إعجابا وغراما به على مر الأيام.

ولعلى الآن لو بحثت بدقة عن السر الجوهري فى هذا الإعجاب المتزايد بالرجل، والحب الكبير لأدبه، والحماس العظيم لفكره.. لوجدته -أساسا وأولا- فى هذه المشابهة الكبيرة بيننا وبينه، بيننا كبشر، وبيننا كأدباء وشعراء... بل وبين التوحيدى وكل من تأمل وأمعن وتساءل وقلب الأمر على وجوهه ولم يقنع بظاهر الأشياء وظواهر الأحياء.. ومد يبصره وبصيرته إلى لغز الوجود، ومعميات الكون، وأسرار الطبيعة، وطبائع البشر، وكنه الإبداع، ومعنى الفن، وسر اللغة متسائلا، منقبا باحثا مقابا يعارك الدهشة ويفازل المجهول فهذا العلم من أعلام تراثنا الفكرى والأبى والفلسفى، كان حالة من الدهشة الدائمة والتساؤل المستمر، والجوع الأبدى للمعرفة والفهم، لم يقنع بإجابة واحدة، ولم يستنم لتصور بعينه.. كان العلم ضالته يسعى وراءه فى كل مكان مهما كلفه ذلك- وقد كلفه- من شظف عيش، وعسف سلطة، وإغماط حق.. فقد كان قلق الركاب لا يكاد يستقر فى مكان إلا ويزعجه أمر إلى ارتياح سواه.

وهذا الأمر ليس شيئا خارجيا مما تعود الناس أن ينزعجوا منه، وله، مما يمس مصالحهم ومعاشهم وأمنهم الحيوى، إلى آخر ما يزعج الناس فى العادة، وإنما هو- فى حالة التوحيدى (رغم أنه لم يكن بمنأى عن هذه المزعجات الحياتية نفسها)- إنزعاج داخلى وقلق وجودى، وحيرة جوانية تقضها أسئلة الكون

والفساد والوجود والعدم والحياة والموت
والفلسفة والشريعة والحق والباطل
.. الخ، فسرعان ما يشد الرحال للمئات
الأميال وعلى قدميه فى معظم
الأحيان - ليلتقى بأستاذ من أساتذة
العصر العقلى الزاهر (القرن الرابع
الهجرى) عساه واجد عنده إجابات
لأسئلته الحائرة المحيرة التى قضى بها
ولم تنقض به.

لكل ذلك كان التوحيدى مفكرا حرا،
بالمعنى الذى نقصده الآن. لم ينتم لمذهب،
ولم ينضو فى جماعة، ولم يتحزب لرائى،
ولم يكن هذا كما يفسره، البعض لافتقاده
إلى موقف ورؤية وقناعات تخصه، بل
لإدراكه الجوهرى.. أن المواقف والرؤى
والقناعات لاتبنى إلا على معرفة تامة
ونهائية ومقفلة على كمال ناجز ومثال
تام لاتغير لهما، ولن يعتريهما تبدل أو
تعديل، وما هكذا معارف الناس التى
تكبر بمرور الأيام وتنامى الضخيرات..
وما هكذا علم الإنسان الذى يزداد اتساعا
يوما بعد يوم.

٤

المرجع الأكبر الذى اطمئن إليه
التوحيدى اطمئنانا كاملا فى هذا
السياق، وأمن به إيمانا تاما.. هو أداة
سبر الأفوار، وعدة كشف المجهول،
وميزان الحكم، ومعيار الحقيقة.. وهو
العقل.. ومن ثم لم يكن مستغربا أن
يصفه بقوله:

«إن العقل هو الملك المفزوع إليه،
والحكم المرجوع إلى مآلديه، فى كل
حال عارضة، وأمر واقع، عند حيرة
الطالب، ولبد الشاغب، وبمس
الريق، واعتساف الطريق، نوره
اسطع من نور الشمس، التكليف
تابعه، والحمد والذم قريناه،
والثواب والعقاب ميزانه، به توثبط
النعمة، وتستدفع النعمة، ويستدام
الوارد، ويتألف الشارد، ويعرف
الماضى، ويقاس الآتى، شريعته
الصدق، وأمره المعروف، وخامسته
الاختيار، ووزيره العلم، وظهيره
الحلم، وكنزه الرقى، وجنده الخيرات،
وحليته الإيمان وزينته التقوى،
وشمرته اليقين.. الخ».

وانطلاقا من هذا الفهم لدور العقل
باعتباره الأداة الوحيدة التى من الممكن
الاطمئنان إليها فى فهم كل شئ،
والتعامل معه والحكم عليه. اهتم بدرس
آليات عمل هذه الأداة، وفحص الشروط
الضامنة لاتضباطها فى العمل، وسلامة
إدائها كالدليل والحجة والبرهان
والقياس والبيان.. الخ، وكل ما ينضوى
تحت لواء (المنطق) ويضمن صحة
الاستدلال.. ومن ثم فقد اهتم بوضع
التعريفات الدقيقة الفارقة لكل آلية من
هذه الآليات الضابطات للعقل..
فقال -مثلا-.

«الدليل ما سلكك الى المطلوب
والحجة ما وثقتك من نفسه، والبرهان
ما أحدث اليقين، والبيان ما انكشف

بين المعرفتين:

« ليس للمنطق مدخل في الفقه ولا للفلسفة اتصال بالدين ولا للحكمة تأثير في الأحكام ».

وهذا الموقف الذي اكده التوحيدي باستمرار ناجم عن انتسابه الفكري إلى مدرسة أبي سليمان المنطقي التي أنشأها يحيى بن عدي، وهي مدرسة الفلسفة الإلهية التي كانت ترى الفصل بين الفلسفة والدين، ولا ترضى الجمع بينهما، وتعتقد أن لكل مجاله الخاص في النفس الإنسانية. فالدين مبني على التسليم، والفلسفة مبنية على النظر.

ويزيد التوحيدي فكرته وضوحاً من خلال نص هو من أجراً ماكتب في تراثنا العربي في هذا الباب، ولعل هذا النص - مع نصوص أخرى له - أبرزها كتابه المفقود: «الحج العقلی إذا ضاق الفضاء من الحج الشرعی هو المسئول عن اتهامه بالكفر والزندقة والإلحاد، وعده من بين الثلاثة الكبار الذين اعتبروا أشهر ملاحدة الإسلام. وهم ابن الرواندي وأبو العلاء المعري، وأبو حيان التوحيدي».

ومع أنه ينسب النص إلى «إخوان الصفاء» إلا أن المعرفة الجيدة بأسلوب التوحيدي في التأليف، هذا الأسلوب الذي يوشك أن يكون من الناحية الظاهرية على الأقل معرضاً لأفكار الآخرين. لن يدع لنا مجالاً للشك في نسبة النص إليه. أو لا تساق دلالته الكلية مع النص السابق (ليس للمنطق

به الملتبس، والقياس ما أعارك شبهة من غيره، أو استعار شبه غيره في نفسه، والعلة ما اقتضى أبداً حكماً بالضرورة، والحكم ما وجب بالعلة، والتقليد قبول بلا بيان، والاقتداء سلوك مع عالم سالف، والإجماع اتفاق الآراء الكثيرة، والأصل ما لم ينظر إلى ما قبله، لأنه بنفسه قبل غيره، والفرع ما انشعب عن الأول، والوجوب ما لم يسع الاضراب عنه، والجواز ما وقف بين الواجب وغير الواجب.. الخ.

وهو يؤمن أن (التقليد) عدو للعقل. لأن التقليد في جوهره (اتباع، لعقل أو عقول أخرى توصلت إلى نتائج معينة - بطريقتها الخاصة - ثم ياتي المقلد ليتبناها دون فحص وتحقيق).

واللاحظ هنا أن التوحيدي لا يناقش (النتائج) نفسها، ولا يقيمها سلباً أو إيجاباً، صواباً أو خطأ، وإنما هو يكشف عن جوهر البنية الاتباعية في التقليد باعتبارها لا تنهض إلا بإلغاء العقل وتسليم قياده للآخر، / الآخرين.. يقول بوضوح:

«للعقل صلف شديد، فإذا قدته إلى التقليد جمع» ولذلك كان الترجيحي قاطعاً في تفريقه بين المعرفة الروحية الوجدانية الحدسية القائمة على الوحي والإلهام، والمعرفة العلمية القائمة على أليات العقل في النظر.. وميكانيزماته في الاستدلال.. ومنهجه في البرهان.. الخ، فقال بحسم مبيناً

مدخل في الفقه.. الخ) وثانياً المشابهة لطريقة الترحيدي في الكتابة من ناحية الخصائص الأسلوبية والفنية.. وثالثاً لاتفاقه بشكل عام- مع قناعاته وأفكاره التي عبر عنها في أكثر من سياق.

والنص يجري مقارنة بين الشريعة والفلسفة، ويقدم براهينه وأسبابه للإسلام من شأن الفلاسفة على الشريعة.. يقول التوحيدي:

«الشريعة طب المرضى، والفلسفة طب الأصحاء، والأطباء يطبون للمرضى حتى لا يتزايد مرضهم، وحتى يزول المرض بالعافية فقط، وأما الفلاسفة فإنهم يحفظون الصحة على أصحابها حتى لا يعتريهم مرض أصلاً، وبين مدير المريض وبين مدير الصحيح فرق ظاهر، وأمر مكشوف، لأن غاية تدبير المريض أن ينتقل به إلى الصحة، هذا إذا كان الدواء ناجماً والطبيب قابلاً والطبيب ناصحاً، وغاية تدبير الصحيح أن يحفظ الصحة، وإذا حفظ الصحة فقد أفاده كسب الفضائل وفرغه لها وعرضه لاقتنائها، وصاحب هذه الحال فائز بالسعادة العظمى، وقد صار مستحقاً للحياة الإلهية، والحياة الإلهية هي الخلود والديمومة، وإن كسب من يبرأ من المرض بطب صاحبه الفضائل أيضاً، فليست تلك الفضائل من جنس هذه الفضائل، لأن أحدهما تقليدية والأخرى برهانية وهذه مظلونة، وهذه مستيقنة، وهذه روحانية،

وهذه جسمانية، وهذه دهرية وهذه زمانية».

ولعل ما يدهشنا نحن الآن عند قراءة مثل هذه النصوص بجغس النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معها- هو هذه الحرية العقلية والفكرية التي تمتع بها أجدادنا منذ أكثر من ألف سنة! وهذه الرحابة العقلية التي سمحت لهم بمناقشة أدق الإنكار، وأخطر العقائد بكل شجاعة واتساع دون إرهاب، ودون مصادرات، ودون محاكمات ودعاوى لتفريق الزوجات، إلى آخر هذا التخلف الذي صرنا إليه اليوم بعد ما يزيد على ألف سنة كاملة من رحلتنا -المفترضة- مع التقدم والتطور والرقى!!.

لعل هذا هو بالتحديد ما يجعلنا نتماس روحياً مع هذا المفكر/الفيلسوف/الأديب. أنه لا ينجل من التساؤل، ولا يكف عنه، ولا يقيم حواجز بينه وبين مناطق يعينها لا يجوز أن تمتد إليها الأسئلة وتقتحم أرضها علامات الاستفهام. بل الكون كله بأبعاده، والوجود بتجلياته، والحياة بتبديلاتها والإنسان بتركيباته حقل مفتوح للأسئلة.. مجرد الأسئلة.. تلك الفعالية الإنسانية العظيمة، حتى ولو لم تكن هناك إجابات.. وهل ثمة إجابات أصلاً؟..

والتوحيدي يعلمنا- أو يذكرنا- بأن هذه هي الطبيعة الإنسانية الأصلية وأن السؤال هو فطرتنا الأولى.. وإذا كان لدينا شك في ذلك.. فلنرتب الأطفال وهم يتساءلون في أخطر وأدق المسائل بلا

فتدخل التوحيدى قائلا: «ما أحب لأحد أن يتسرع لرء مثل هذا فإن العقل لا ياباه، والتأويل لا يعجز عنه، ومتى أحب السامع أن ينتفع به لم يهمله، وهى (ضعف) الإسناد وتهمة الرواة، وإنما عليك قبول ما لا ينتفى من العقل، ويستمر على حكم العدل».

ولم يكن هذا الإيمان العقلى، أو الإيمان بالعقل، قناعة أو فعالية تمارس نفسها فيما يخص الإبداع الفلسفى أو الفكرى فى إراء التوحيدى بل كانت تبرا ساسا هاديا، ومداكا أساسيا فى مجمل تصوراته للحياة والناس والعلم (الذى لم يفهمه إلا مرتبطا بالعمل) والأخلاق والفن والدين.. الخ.. بل وحتى فى نظراته للادب والبلاغة وشتى فنون اللغة إذ جعل من العقل معيارا أساسيا من معايير الجمال فى النص الأدبى، وبعبارة أخرى من أبعاد الحكم على قيمته يقول التوحيدى:

«فخير الكلام على هذا التصفح والتحصيل ما أيداه العقل بالحقيقة وساعده اللفظ بالرفقة. وكان له سهولة فى السمع، وريح فى النفس وعذوبة فى القلب وروح فى الصدر».

٥

هذه الرحابة العقلية لم تكن امتيازاً للتوحيدى فقط، وإنما كانت سمة لعصره كله، هذا العصر الذى سعى رجاله إلى

أدنى حرج عن الحياة، وال ميلاد، والموت، والجنس، والبيت، والولد، والله ومكانه وشكله.. وعمله.. الخ.. وهو يروى لنا هذه القصة عن غلام أعجمى ابتلى بوجع شديد فجعل يتأوه ويتلوى ويصيح، فقال له أبوه: يا بنى اصبر واحمد الله تعالى، فقال الطفل: ولماذا أحمده؟ قال: لأنه ابتلاك بهذا! فاشتد وجع الغلام ورفع صوته بالتأوه أشد مما كان، فقال له أبوه: ولم اشتد جزعك، فقال: كنت أظن أن غير الله ابتلانى بهذا، فكنت أرجوه أن يعافينى من هذا البلاء ويصرفه عني، فأما إذا كان هو الذى ابتلانى، به، فمن أرجو أن يعافينى؟ فالآن اشتد جزعى، وعظمت مصيبتى.

فى غنى أن التوحيدى كان مقدرا ومعقلا للقيم الأصلية التى توشك أن تكون طريقا للإنسان، وأهمها.. التساؤل المبنى على الدهشة، والبحث ما من الإجابات، ولأن الإجابات الجاهزة المنتهية لم تكن تشبع أبدا هذه الفعالية التساؤلية الأولى.. أفسح التوحيدى الطريق لعمل العقل فهو القادر على نقض ونقد الجاهز من الإجابات، سعيا لإجابة جديدة أكثر اتساقا مع الواقع المتغير/ المتبدل/ المتحول أبدا، والأهم، مع مقتضيات العقل، وتفتح فى الوقت نفسه هذه الإجابة الجديدة - قوسا جديدا - جديلا - لسؤال جديد، حتى لقد بلغ من إعلائه لشأن العقل، أن أحدهم روى أمامه حديثا بإسناد ضعيف، وهم الحاضرون يردده،

أدائه يقول:

« فلما أبرزت الطبيعة الموسيقى في
عرض الصناعة بالآلات المهيأة وتحركت
بالمناسبات التامة والأشكال المتفقة
أيضا، حدث الاعتدال الذي يشعر بالعقل
وطلوعه وانكشافه وانجلاته فبهر
الإحساس وبث الإيناس، وشوق إلى عالم
الروح والنعيم، وإلى محل الشرف
العميم وبعث على كسب الفضائل
الحسية والعقلية »

انظر إلى هذا التحسُّور الرفيع
للموسيقى، وإلى هذه الرؤية شديدة
التحضر والسمو التي تربط بين هذا
الإبداع الماتع للنفس والوجدان وبين
(عالم الروح والنعيم) (وتبعث على
كسب الفضائل الحسية والعقلية) تأمل
هذا الفهم المضيء المستنير من ألف سنة
وقارنه بفتاوى فقهاء الجنازير والمطاوى
الآن في تحريم الموسيقى... وفرض حفلاتها
في الجامعات والمسارح بالقوة والعنف
والإرهاب على طريقة (كرسى فى
الكلوب) !... المهم أن التوحيدى كان يقضى
الساعات الطوال مع أستاذه أبى سليمان
يستمع إلى روائع القصيد، ويشنف
أذنيه بأنغام الموسيقى العذبة، ويتميل
طربا على أصوات الغناء الساحر، وأغلب
الظن أن هذا الميل قد انعكس على كل
كتابات، فجاءت، رسائله ومصنفاته
قصائد مثورة، يشيع فيها من الجمال
الفنى والطلاوة الموسيقية والأدبية ما لا
نكاد نجد له نظيرا فى كل تاريخ الأدب
العربى.

النهل من العلم، والمتح من مصادر
المعرفة المتاحة شرقا وغربا، فكانوا
يقطعون الغياض الموحشة والقفار المخوفة
لينتزودوا منه، ويغض النظر عن جنس
ولون وعقيدة الشيخ المعلم الذي قطعت
له الجبال والأميال واحتملت من أجله
المصاعب والأهوال ولعل الصورة التي
يرسمها لنا التوحيدى للمجالس العلمية
فى عصره، - أن تصيبنا بالدهشة
المؤكدة - بل والحسد - وتحملنا على إكبار
هذا العصر ورجاله، فى المجلس الواحد -
لدى الكبير أو الوزير - ستجد الجوسى
والهسابى، واليعقوبى والنسطورى
والمحد والمعتزلى والشافعى والمسيحى
والشيخى واليهودى والمناوى، جلسوا معا
فى رحاب العلم والحكمة بروح من الألفة
والسماحة، والانفتاح القوي الوثائق من
نفسه للحضارة العربية الإسلامية فى
هذا الوقت، يتقارعون الحجج، ويتبادلون
الرأى، ويتلاقحون الأفكار فى شتى
معارف العصر، فى الفلسفة والطب،
والفلك، والرياضة، والتاريخ والشعر
والآداب، والموسيقى... الخ وقد يذهبون
بعد ذلك - هم العلماء والفلاسفة
والأدباء - إلى مجالس الطرب والغناء
فيتمايلون طربا للإيقاعات، ويزدانون
طربا للنعيمات ولذلك ترى التوحيدى
يحلل الموسيقى تحليلا راقيا ويعتبرها
من المتع الإنسانية الرفيعة التي تسمو
بالروح والوجدان إلى مصاف عليا،
ويصل فى تحليله إلى حد القول بأنها
مسئولة عن جلاء العقل واعتداله، وحسن

ونوادره وحكاياه موقعها المناسب فى
تسيجها الحضارى العام..

ويثبت لنا درس التاريخ، أن الجسد
لايعامل معاملة سيئة ومهينة باعتباره
(رجسا) و(عورة) و(فحشا) و(دنسا)،
و(جحيما) و(لعنة)... الخ.. الا فى عهد
انحطاط الحضارات وانهييارها وتدنيتها،
وبعد أن تفرغ منها طاقاتها الروحية
القوية والأصيلة، ووقودها الدافع الملهم..
وقد يبدو أن ثمة مفارقة لأول وهلة فى
القول بأن الحضارة القوية تحترم الجسد،
بينما يمتنن ويحتقر ويصادر فى مراحل
الانهيار الحضارى.. ولكن هذا هو درس
التاريخ المتكرر والمائل أمامنا على أى
حال ولذلك امتلأت كتابات التوحيدى-
وكل مفكرى عصره-بوقائع الجسد
والجنس وأخباره ونوادره، جنباً الى
جنب وقائع الروح والعقل والفكر
والفلسفة والدين والأدب والفن.. بلا أى
انفصال أو (انقسام) .. وطبعاً لم تكن هذه
(العادية/ الطبيعية/ الإنسانية) فى
تناول الجسد تتم على مستوى القاليف
والتصنيف فقط.. بل كانت هى الطابع
اليومى للموار للحياة العربية الواقعية..
فى الشارع.. بين الناس .. ولدى الرجل
كما لدى المرأة.. ولم تحط هذه المسائل
بكل هذه الألفام والأسلاك الشائكة،
والتعقيدات، والمشاكل النفسية، والرؤية
المخجلية المحقر لبلبد وثقافته
وجمالياته.. الا فى عصرنا كما ألقنا تواء..
وقد أدرك الأستاذ الكبير أحمد أمين
هذه الحقيقة، فكتب يقول فى مقدمة

ولعل حرص التوحيدى المائل هذا على
أن يضرب بسهم فى كل ضروب المعرفة
وصنوفها لإبداع ومنها الشعر
والموسيقى وأن مافاته منشئاً
(كالشعر) لايفوته متذوقاً.. قد اتبنى
على إدراك بصير لطبيعة الإنسان الميالة
إلى التغيير والتنويع من ناحية، وإلى
استبواح لحظات من المتعة بل والهزل
تخفف من وطأة الجد، لإيمانه بأن ذلك
أدعى إلى استعادة النشاط وتجديد
الحيوية للعمل والإنتاج من ناحية
أخرى.. ويقول فى هذا الشأن:

«إنك أن تعاف سماع هذه الأشياء
المضروية بالهزل الجارية على
السف، فإنك لو أضربت منها جملة
لنقص قهملك، وتبدل طبعك، واجعل
الاسترسال بها ذريعة إلى إحمائك.
والانيساط فيها سلماً إلى جدك-
فإنك متى لم تذق نفسك فرح الهزل
كربها غم الجد، وقد طيعت (النفس)
فى أصل تركيبها على الترجيح- بين
الأمور المتفاوتة، فلا تحمل فى شيء
من الأشياء عليها فتكون فى ذلك
مسيئاً إليها».

والحضارة العربية-كأى حضارة
كبيرة- فى أوجها الذى عاصره التوحيدى
لاتفصل بين أوجه الحياة الإنسانية
الفاعلة طول الوقت بالسلب والإيجاب،
والجد والهزل، والروح والجسد.. ففى
نفس الوقت الذى تعمل فيه على رقى
الروح.. تعلى من شأن العقل.. ولا تهمل
الجسد أيضاً.. بل تفرد لقضاياها وقائعه

للبيصائر والنخائر..

بشورته على أخلاق المجتمع الذى كان يعيش فيه وذمه لسير الناس الذين كان يحيا بينهم، وتمرده على أحوال العصر الذى كان ينتسب إليه..
فإذا أضفنا الى ذلك:

أولاً: معارفه الموسوعية الضخمة، ومحاولاته للمزج بين الفلسفة والأدب وجمعه اللافت فى إهابه الفكرى وتكوينه المعرفى للتراث اليونانى والثقافة العربية معا فى مزيج عضوى متجانس لا انفصام فيه، وكانت هذه على أية حال سمة من السمات القوية للفكر العربى كله، على الأقل منذ ريعان وفتوة المرحلة العباسية وحتى اكتتالها السياسى والاقتصادى والاجتماعى الذى بلغ ذروته - هذا الاكتتال - فى القرن الرابع الهجرى نفسه الذى اعتبر - وهو كذلك بالفعل - ذروة كبرى على مستوى الحياة العقلية والنضج الفكرى والبحث العلمى، والابداع الأدبى.. الخ

وثانياً: حرصه التام على استقلاله كمفكر، وقد بذل فى سبيل ذلك جهداً جهيداً كاد أن يكلفه حياته فى أحياء كثيرة.

وثالثاً: إن اهتمام التوحيدى بالإمام بكل هذه المعارف المتلاطمة لعصره، لم يكن سوى نتيجة لميله الدائم القار فى أصل تكوينه.. الى الدهشة.. ونزوعه المستمر للسؤال.. واستعداده اللامع للبحث والتنقيب.

ورابعاً: أنه تربى فكرياً فى بيئة عقلية منفتحة، لاتصادر إبتداءً - ومطلقاً -

«إن الأدب العربى - من عهده فى الجاهلية - أدب مكشوف، فنقرأ فى ثنايا الشعر أبياتاً صريحة من غير كناية، وحتى الخلفاء أنفسهم لم يكن جلسائهم يتخرجون من إلقاء الكلام على عواهنه، وعدم التحرج من المجون بأشجع لفظ - نقرأ ذلك فى مجالس معاوية ومبد الملك بن مروان، وهشام، والوليد بن يزيد، وهارون الرشيد، وغيرهم، فنحن إذا قلنا: إن الحضارة العربية كان من طابعها القول المكشوف من غير مواربة لم نبعد عن الصواب..

ونحن نستفظعها اليوم، لأن أسلوبنا فى الحياة وفى التأليف: الأيواء البعيد لا القول الصريح، والهمس فى السر، لا القول فى الجهر.. على أنه لكل حضارة عيوبها، فالمدينة الحديثة تحرجت فى الغالب من قول الفحش فى أدبها، ولكن خلف هذا الستار المؤدب صور عارية، وملاه فاحشة، وليال حمراء صارخة»!

٦

أشار الدكتور زكريا إبراهيم بحق فى كتابه الممتاز عن التوحيدى، الى أن «.. شخصية أى فيلسوف إنما تتحدد برفضه لليقين السائد، واستنكاره للبداهة الساذجة، وتمرده على الحقائق السهلة اليسيرة، وقد حددت شخصية أبى حيان التوحيدى

جنوح الفكر للبحث فى أى موضوع مهما بدا من قداسته ، ومهما حااطته المعانير والمكاره والأخطار .

وهى بيئة أعلت دائما من شأن العلم لوجهه ، والمعرفة لحقيقتها ، والعقل لذاته ، بيئة إمتلأت بالعلماء من شتى الملل والنحل - كما أشرنا - لم يرفعهم الى إمتلاك مراتبهم العالية فيها سوى علمهم ، وعلمهم فقط... كان الناس يؤمنون حقاً أن الدين لله... و(العلم) لهم.. للجميع.. فعقيدة(العالم)الدينية. ستسحب نتائجها بالحق أو بالباطل عليه هو نفسه فى يوم الحساب الأكبر ، ولن يتحمل وزر اختياراته وعقائده سواء.. أما (علمه) فيخص الناس جميعا ، وهو ما يعينهم منه الآن فى دنياهم.. ولذلك وصلوا الى هذه الصيغة الذكية المتحضرة.. أن الدين قيل أن يكون لله ، فهو لصاحبه - قاله فى كل الأحوال غنى عن العالمين - وأما الانتفاع بعلمه.. فللناس أجمعين.. ومن ثم فلا بأس عليهم أن يكون هذا العالم يهوديا أو روميا أو صائنا أو ملحدًا أو سنيا أو مسيحيا أو شيئا الخ

وبالتالى كان سؤال المرحلة الفلسفى والفكرى والدينى والإيمانى والفقهى سؤالا مفتوحا باستمرار.. ولأن أفاق السؤال غير نهائية ، وحرية البحث ومبادئه لاتضع قيودا ، ولاتشترط حدودا.. طالت مناقشات المرحلة «الذات الإلهية».. ومن ثم شغل هذا السؤال المطروح فى الساحة الفكرية وقتها جزءا

كبيرا من اجتهادات ونظرات وتساؤلات ومقاييس التوحيدى. وكان المتكلمون على عهده قد أكثروا من الجدل حول (العدل والتوحيد) حتى أصبحت مشكلة الذات الإلهية وصفاتها مشكلة المشاكل لدى الخاصة والعامة على السواء ، ودليلنا على ذلك ما رواه أبو حيان نفسه نقلا عن استاذة أبى سليمان - من أن رجلين إجتمعا أحدهما يقول بقول هشام ، والآخر يقول بقول الجواليقى ، فقال صاحب الجواليقى لصاحب هشام ، صف لى ربك الذى تعبد ، فوصف بأنه لايدله ولا جرحه ولا لى لسان - فقال الجواليقى : أيسرك أن يكون لك ولد بهذا الوصف ؟ قال : لا ، قال أما تستحى أن تصف ربك بصفة لاترضاها لولدك ؟ فقال صاحب هشام : إنك قد سمعت : ما أقول ، صف لى أنت ربك ، فقال : أنه جعد قلط فى أتم القامات وأحسن الصور والقوام ، فقال صاحب هشام : أيسرك أن تكون لك جارية بهذه الصفة تطوؤها ؟ قال : نعم ، قال : أما تستحى من عبادة من تحب مباحضة مثله ؟ وذلك لأن من أحب مباحضته فقد أوقع الشهوة عليه.. والتوحيدى يستنكر مثل هذا الجدل الدياجوجى بالطبع ، ويرفع المناقشات فى الموضوع الى مستوى عقلانى لاقت للنظر حقا.. فيقول : « ..وعلى ذكر الله تعالى ، بم يحيط العلم من المشار اليه باختلاف الإشارات والعبارات ؟ أهو شئ يلصق بالاعتقاد ، أم هو مطلق لفظ بالاصطلاح ؟ أم هو إيماء الى صفة من



الصفات مع الجهل بالموصوف؟ أم هو غير منسوب إلى شيء يعرفان؟ فإن كان منعتا بنعت؟ فقد حصره الناعت بالنعت، وإن كان غير منعت، فقد استباحه الجهل، وزاحمه المعدوم، ولا بد من الإثبات إذا استحال النفي، وإذا وقف الإثبات والنفي على المثبت النافي، فقد سبق إذن كل إثبات ونفي، فإن كان سابقا كل هذه الألفاظ. وجميع هذه الأغراض، فما نصيب العارف، وما بغية ماظفر به الموحدة؟ والإشكال الذي يثيره التوحيدى بهذا السؤال دأثر حول إثبات بعض صفات للذات الإلهية أو إنكارها عنها، فإن إثبات بعض الصفات لها إنما يعنى حصر الموصوف، وبالتالي تنهاى الذات الإلهية، فى حين أن إنكار هذه الصفات أو سلبها عن الذات إنما يعنى ادخالها فى نطاق المعدوم، فإن المعدوم وحده هو الذى لا يوصف بأية صفة من الصفات والظاهر أن بعض المتكلمين - من أمثال أبى زكريا الصيمرى - كانوا يرفضون القول بأن البارى شيء، بحجة أن الشيء هو ما ينعت أو يوصف، فى حين أن البارى لا ينعت ولا يوصف، وأبو حيان التوحيدى ينسب إلى أستاذه على بن عيسى الرمانى أنه وافق على القول بأن البارى تعالى «لا شيء» كما ينسب إلى أستاذه أبى سليمان السجستانى أنه ذهب إلى حد أبعد من ذلك فقال أنه لا ينبغي أن يطلق على البارى أنه موجود!

والتوحيدى يروى لنا أنه سمع يوما

سائلا يسأل قائلا: «ما بال أصحاب التوحيد لا يخبرون عن البارى إلا بنفى الصفات؟ فقيل له: بين قولك وأبسط فيه إرادتك، قال: إن الناس فى ذكر صفات الله تعالى على طريقتين: فطائفة تقول لصفات له كالسمع والعلم والبصر والحياة والقدرة، لكنه مع نفي هذه الصفات موصوف بأنه سميع بصير حى قادر عالم، وطائفة قالت: هذه أسماء لموصوف بصفات هى: العلم والقدرة. والحياة، ولا بد من إطلاقها وتحقيقها، ثم أن هاتين الطائفتين تطابقتا على أنه عالم لا كالعالمين، وقادر لا كالقادرين، وسميع لا كالسامعين، ومتكلم لا كالمتكلمين، ثم عادت القائلة بالصفات على أن له علما لا كالعلوم واتكأت على النفي فى جميع ذلك، وكانت الطائفتان فى ظاهر الرأى مثبتة نافية، معطية أخذة، إلا أن يبين ما يزيد على هذا...»

والتأمل فى هذا السؤال الذى طرحه أبو حيان فى «الهوامل والشوامل» على صديقه مسكويه، يلاحظ أن التوحيدى يعيل إلى القول بأن نفي الصفات عند الطائفة الأولى يفضى فى خاتمة المطاف إلى إثباتها، فى حين أن إثبات الصفات عند الطائفة الثانية يكاد يفضى فى النهاية إلى نفيها، فنحن إذن بين شقى الرضى، لأننا إما أن نقول بنفى مثبت، وإما أن نقول بإثبات ناف، ويتابع التوحيدى:

«.. أنقول عنه أنه عالم بكل شيء، علة لكل شيء، محيط بكل شيء، ولكن أما

علمنا أن قولنا : علم، ويعلم، وعالم ، خبر عن ضرب من ضروب الانفعال، والبارى لا انفعال له بوجه البتة ؟ .. أم نقول عنه إنه الموجود بالفعل دائماً من غير أن يشوبه شيء من القوة، لأنه هو سبب كل موجود بالقوة ؟ ولكن ألسنا نلاحظ أنه لأفعال الأويعتريه نوع من أنواع الانفعال في فعله ؟ وإذن أفليس الأجدر بنا أن نعتزف بأن مقولة «يفعل» لا يصح معناها في البارى تعالى البتة ؟ أو بمعبارة أخرى أليس من واجبنا أن نعتزف - مع أبى سليمان المنطقى - بأن قولنا يفعل ولايفعل ، وفاعل وغير فاعل، إنما هي كلمات مطلقة على سبيل المجاز والعادة ؟

وحتى لو سلمنا بنسبة ضرب من «الفعل» الى الله سبحانه ، فهل نقول إن فعل البارى تعالى هو من قبيل الاختيار، أم نقول أنه على سبيل الاضطرار، وإذا كان البارى لايفعل مايفعل ضرورة ولااختياراً، فعلى أى نحو يكون فعله ؟ فإنه إن كان كاستنارة الهواء من الشمس فهو ضرورى وإن كان كفعل أحدنا فهو إختيارى، وما خلا هذين النوعين من الفعل فغير معقول، وما لايفعل بغير مقبول»

وهو لايجد سبباً مقنعاً وقد نفينا عن الله كل مشابهة له بالبشر على أى وجه ووضع ومعنى ومثال واحتمال ووهم وظن ويقين .. الخ، خصوصاً وقد أخبر عن نفسه سبحانه بقوله «.. لم يلد ولم يولد» .. بما يعنى علوه علواً كبيراً عن

هذه القسمة البشرية الى ذكر وأنثى .. لايجد التوحيدى سبباً - برقم ذلك - لدأبنا على الإخبار عنه بصيغة التذكير، وإذا كنا قد أثرنا أن نخبر عن الله بالتذكير دون التأنيث .. فهل يكفى أن نقول رداً على ذلك وتبريراً له .. أننا قد ألفنا إعتبار الذكورة أشرف من الأنوثة .. ولنقرأ نص عبارة التوحيدى :

«ولو قال لك رجل .. لما خبرت عن الله بالتذكير دون التأنيث ؟ .. لما كان عندك إلا أن تقول، هذا ما أقدر عليه، وليس عندي لما هو حقه فى الخبر عنه اسم يحضر، وأكثر ما مكننى أننى لم أعت به الأنثى، وهذا لأن التذكير والتأنيث معنيان يوجدان فينا، وبهما أشبهنا سائر الحيوان، وهما منفيان عن الله تعالى من كل وجه وكل وهم». والتوحيدى فيما هو يسأل ويسأل ولايكف عن السؤال، يعرف فى معظم الأحيان أن ليس ثمة إجابات .. ومن هنا اتسمت فلسفته بهذه النزعة التساؤلية المتولدة عن الدهشة والمقترب بالحيرة، والمتوحد بالقلق، وبذلك الروح المفتحة التى وصفها الفيلسوف الألمانى الكبير شوبنهاور بقوله :

«أن الشخص الذى يملك عقلية فلسفية حقة، إنما هو ذلك الذى يتمتع بالقدرة على التعجب من الأحداث المألوفة، وأمور الحياة العادية، بحيث يتخذ موضوع دراسته من أكثر الأشياء ألفة وأشدها ابتذالاً، وكلما قل حظ المرء

حول الذات الإلهية، والقضايا اللاهوتية..
أكثر من أن تعد:

فهو يتساءل- مثلاً- عن الدليل على
وجود الملائكة:

ويتعجب من أمر أهل الجنة في سياق
آخر قائلاً:

« .. ما أعجب أمر أهل الجنة، قيل
وكيف، قال لأنهم يبقون أبداً هناك
لا صمل لهم إلا الأكل والشرب
والنكاح، أما تضيق صدورهم أما
يكلون، أما يربون بأنفسهم من هذه
الحال الخسيسة التي هي مشكلة
لحال البهيمة ، أما يانفون ، أما
يضجرون؟ »

ثم يتساءل عن «المعاد وهل هو حق
، أو تواطى من الاقدمين؟ » أو حينما
يطرح على مسكويه في (الهوامل
والشوامل) سؤالاً يقول فيه: « .. ما الذي
حرك الزنديق والدهري على الخير ،
وإيثار الجميل ، وأداء الأمانة ، ومواصلة
البر ، ورحمة المبتلى ، ومعونة الصريح ،
ومغوثة الملتجئ إليه ، والشاكي بين
يديه .. هذا وهو لا يرجو ثواباً ، ولا ينتظر
مآباً ، ولا يخاف حساباً ، أترى الباعث
على هذه الأخلاق الشريفة ، والخصال
المحمودة ، رغبته في الشكر ، وتجروءه
من القرف ، وخوفه من السيف ؟
ولكنه قد يفعل هذه في أوقات لا يظن
به التوقي ، ولا اجتلاب الشكر ،
وما ذاك إلا الخفية في النفس ، وسر
مع العقل ، فهل في هذه الأمور
ما يشير إلى توحيد الله تبارك

من الذكاء ، بدا له الوجود أقل
غموضاً وأدنى سرية ، ومعنى هذا أن
كل شيء إنما يبدو للرجل العادي أمراً
طبيعياً يحمل في ذاته تفسير أصله
ونوعه وغايته » فالترجيدي كان حريصاً
في كثير من المواضع على تشكيك الناس
في صحة بعض الوقائع التي درجوا على
اعتبارها عادية مألوفة ، ومن هنا فإننا
لأنكاد نلتقي لدى أبي حيان بلئ نزوع
نحو التصديق السريع ، أو بلئ ميل نحو
التسليم بالرأى مجرد تسليم ، وإنما
نجد دافعاً يتساءل عن أصل كل شيء
وهويته وكيفية وجوده .. غنى
واحدة من مقاييساته الصعبة وفي معرض
نفيه لمشابهة الفاعل الأول في أفعاله
للأفعال الإنسانية .. استعير شرح د.
زكريا إبراهيم في هذه النقطة:-

« .. ومعنى هذا أن الفاعل الأول لا يفعل
ما يفعل بقصد أو روية أو اختيار أو
غرض أو توجه أو عزيمة .. وإنما هو يفعل
ما يفعل بلا تقدم ولا علو ولا روية
ولا ضرورة ولا قصد ولا تدبير! ... وإذا كانت
عقولنا تأبى إلا أن تنسب إلى الله أمثال
هذه الصفات ، فما ذلك إلا لأننا نريد أن
نعير الذات الإلهية أشرف قوانا ، وكأننا
نخشى أن لا يكون الله على صورتنا
ومثالنا ، وأما إذا عرفنا أننا احتجنا
للقصد والروية والغرض والإرادة ، نظرنا
لما في قدرتنا من نقص أمكننا أن نفهم
كيف أن الذات الإلهية في غنى عن تلك
القوى التي نعيرها لها إعارة » وأظن أن
الأمثلة التساؤلية في كتب التوحيدى

وتعالى؟»

والتوحيدى هنا يثير سؤالاً أساسياً هاماً، فهل نحن نبادر الى الخير، ونتوقى الشر، لأن ذلك فى جيلتنا وطبعتنا وطبيعتنا الإنسانية.. أم أننا نفعل ما نفعله من الخير، ونحذر ما نحذره من الشر بسبب من عقيدتنا الدينية طمعاً فى الجنة/ الثواب، وخوفاً من النار/ العقاب.. وما الرأى فى الزنديق والمحد الذين لا اعتقاد لهما فى جنة ولا نار، ولا إيمان لديهم بلثواب وعقاب، ويسارعان الى الخير .. أو الشر؟

الى آخر القضايا المماثلة التى ملأت كتبه جميعاً..

ولحساسية هذا النوع من القضايا الفلسفية واللاهوتية الذى تعرض له التوحيدى بمنتهى الجرأة والحرية.. فقد عنى مناية بالغة بالتفريق الدقيق بين إيمان العامة وإيمان الخاصة.. أو بين ما أسماه «توحيد الجمهور بالتقليد وتوحيد الخاصة بالتحقيق».

والظاهر أن التوحيدى كان بصيراً بخطورة أمثال هذه التساؤلات، فإننا نراه يعقب على المقايسة التى دارت حول سبب عدم صفاء التوحيد فى الشريعة من شوائب الظنون بقوله.

«.. وكسان ذيل الكلام أطول من هذا فشمزته خوفاً من جنابة اللسان فى الحكاية، ونزوة القلم فى الكتابة، وإيثارا للحيطه فيما يجب على الانسان إذا نشر حديثاً وروى خبراً، وأثار دفيناً، وأوضح مكنوناً، خاصة إذا كان ذلك فى شئ

غامض، ومعنى عويص، ولفظ مشترك، وغرض متوزع، ينبو عنه كل قول فان، ويتجافى عنه كل نازع وان أغرق..»

وواضح فى هذا النص أن أبا حيان قد أمسك عن الاسترسال فى شرح مذهبه مخافة أن يرميه بعض الناس بالكفر والزندقة، جرياً على عادتهم فى تكفير معظم القائلين بالتعطيل.

ولعل الأصل فى مثل هذه الاتهامات أن التوحيدى لم يكن ينسب الى الإيمان الدينى نفس الدلالة التى كان ينسبها إليه غيره من عامه الناس، ومن الواضح أن أبا حيان لم يقتصر على ترديد آراء أهل السنة فى التوحيد والتنزيه والصفات الإلهية، فكان من الطبيعى أن يتهموه بسقم دينه، خصوصاً وقد كثرت فتن الحنابلة فى ذلك العصر واستغلوا الدين لتحقيق مآربهم وكانوا يترصدون بغيرهم الدوائر، ويقعدون لهم كل مرصد.. ولأن التوحيدى الذى عرف الفلسفة بأنها الدهشة من كل ما يراه الناس مألوفاً ومعهوداً وعادياً.. كان نظره العقلانى الحر هذا، أو هذا التمرد والمروق - كما رآه البعض - سبباً فى انصراف الناس عنه واتهامهم له، فساد الزعم بأنه أحد زنادقة الإسلام الثلاثة - بل لقد قيل أنه أشدهم خطراً على الإسلام «لأنه مجمع ولم يصرح»!

وإن عقب على ذلك الباحث العلامة محمد كرد على بقوله:

«أما إتهام بعض الأرياء الأغبياء لشيوخنا التوحيدى بالزندقة، فهى

ليست بالقليلة-هى من أجزأ وأغرب
الادعية والمناجيات التى خاطب بها عبد
ربه على مدى تاريخ الإسلام كله..
ولنتأمل معا:

«..إلهنا إن ذكرناك أنسيتنا، وإن
أشرفنا إليك أبعدتنا، وإن اعترفنا
بك حيرتنا، وإن جحدناك أحرقتنا،
وإن توجهنا إليك أتعبتنا وإن ولينا
عناك دعوتنا، وإن تركناك أزمجتنا،
وإن توكلنا عليك أكلفتنا، وإن فكرنا
فيك أضللتنا، وإن انتسبنا إليك
نفيتنا وإن أطمعناك ابتليتنا، وإن
عصيناك عذبتنا، وإن انقبضنا عنك
يسطتنا، وإن انبسطنا معك طردتنا،
فالسوانح فيك لا تملك والغايات منك
لا تدرك والحنين إليك لا يسكن والسلو
عناك لا يمكن، فأرحمنا فى بلوانا بك،
واعطف علينا فى صبرنا معك،
والطف بنا لانقطاعنا إليك، وعاملنا
بالكرم الذى أمرتنا باستعماله بين
خلقك، وامصرف عنا كل صارف عن
بابك، واجل نواظرننا فيما يبرز
بقدرتك، وخواظرننا فيما بطن من
حكمتك، وإذا دعوناك فأجبننا وإذا
دعونا إليك فأعنا، وإذا استجهرناك
فأجبرنا، وإذا أطمعنا فهنئنا، وإذا
حرمتنا فصبرنا، وإذا أذنت لنا
فأوصلنا، وإذا أطمعنا فصاونا، وإذا
كدتنا فأرحنا...»

أوحينما يقول فى إشارة إلهية
أخرى:

«.. اللهم إليك أشكو ما نزل بى

تهمة الصنعة بأكثر من ظهر التجدد
فى أفكارهم وأرائهم، وما خلا قرن
من قرون الإسلام من كثيرين إتهموا
بما هم منه أبرياء»

وما أشبه الليلة بالبارحة!

ويعيننى قبل أن أنهى هذا الجزء من
الدراسة أن أقف قليلا مع «الاشارات
الإلهية» للتوحيدى، تلك التى اعتبرت
وعولت باستمرار على أنها مناجيات
صوفية للذات العلية (الله).. بينما
اعتبرها د. عنبه الرحمن بدوى-
ونوافقه فى ذلك- بمثابة حوارية بين
أبعاد مختلفة ومستويات متعددة فى
الذات الإنسانية الواحدة.. يقول بدوى:

«.. وأغلب الظن أن هذا المخاطب الذى
يتجه إليه ما هو إلا نفسه، إذ كثيرا
ما يتحدث عن «بيتك وبيتك» و«بيتى
وبيتى» ومعنى هذا أنه يقول بازدياد
فى نفسه، ومن هذا قد نستطيع أن
نسـتـخلص أن هذا العلو
(TRANSCENDANCE) الذى يتجه إليه
فى هذه المناجيات أو الصلوات ما هو إلا
نفسه، وبذلك تظل فى داخل ملكوت
الإنسان شأن كل فلسفة وجودية
حقيقية، فلا يجب أن نخضع
كثيرا بتكراره كلمة «إلهى» التى يستهل
بها عادة فقرات هذه المناجيات، فقد تكون
مجرد العادة اللغوية التى تحملها
على استخدامها».

ولولم تكن كفة هذا الاحتمال هى
الراجحة، لكان علينا أن نعترف قورا بأن
بعض هذه المناجيات الإلهية-هى

وثمة نقطة أخرى أحب أن المسهامس
 «سريعاً في هذا الدرس الشامل
 (والمعاصر)، جداً، الذي تقدمه لنا تجربة
 التوحيدى برمتها.. وهى إيمانه
 بنسبية الحقيقة لنسبية المعرفة
 الإنسانية، وبالتالي إيمانه بما يترتب
 على ذلك بالضرورة من حق الخلاف
 المشروع بين البشر.. وحمية صيغة
 «الحوار» بينهم.. ولم يقتصر إيمان
 التوحيدى «بالحوار» -كقيمة إنسانية
 وسلوك حضارى وممارسة واجبة- على
 قناعاته النظرية بذلك فحسب.. بل إن
 هذه القيمة تجسدت كمنهج وأسلوب
 ومعمار فى بنية نصه نفسها.. فهذا الفكر
 يكاد ينفرد فى تراثنا الفكرى بانتهاجه
 فى تأليفه ومصنفاته وصوفه لأفكاره
 لمنهج (الحوارية) أو الحوار بين المفكرين
 والأفكار فقد أدار كتابه (الهوامل
 والشوامل) كله على هيئة حوار (سؤال/
 جواب) بينه وبين معاصره المفكر
 الاجتماعى مسكويه كما عرض ووسع هذا
 الحوار ليكون جدلاً فلسفياً عميقاً بين
 تيارات ومذاهب ورؤى وأفكار مجموعة
 مفكرى عصره فى العلوم والطب والفلك
 والحكمة والمعارف المختلفة فى كتابه
 (المقاييسات)، وحتى كتابه الأساسى
 (الامتاع والمؤانسة) لم يكن أكثر من
 حوارات دارت على عدد من الليالى بينه
 وبين الوزير أبى عبيد الله العارض بن
 سعدان.

منك، وإياك أسأل أن تعطف على
 برحمتك فقد وحقك شددت الوثاق،
 وضيقت الخناق، وأقمت العرب بينى
 وبينك (١).. فبحقك وبعمزتك إلا
 أرخيت وتقدمت، وأحسنمت
 وتفضلت!.. فقد كدنا نحكى منك
 ما يبعدنا منك...»
 ولعل ما يؤكده تحليلنا الانفى فى أن
 التوحيدى إنما يخطب ذاته بذاته،
 ويناجى نفسه وبنفسه.. أنه يقول فى
 هذه الإشارة الأخيرة نفسها (رسالة: يو)
 وبوضوح كامل:

«... وكن لنفسك بنفسك، تجد أنسك
 فى أنسك، وإياك و(لو) فإنها مزلقة،
 وإياك و(لعل) فإنها مفلقة، وإياك
 والتمنى فإنه مقلقة وإياك والهوى
 فإنه معلقة، وإياك والتهمة فإنها
 مفرقة، وعليك بالفكر الصحيح،
 والرأى الصريح، والصاحب النصيح،
 فإنك بهذا وأشباهه تنعم سرا
 وجهراً، وتملك بطناً وظهراً...»

والملاحظ أن التوحيدى لا يرى فكاكاً
 للإنسان من مأزقة (أو مأزقة) إلا
 بنفسه.. فهى المرجع.. وهى الأساس..
 ولذلك لم يحل إلى شئ خارجها، فمن أول
 «كن لنفسك بنفسك، وحتى (إياك) ثم
 (عليك).. كلها صيغ خطاب تحذيرى
 للذات، إذا استجابت له نعمت سرا
 وجهراً، وملك أمرها بطناً وظهراً.

الناس في كل وجوهه، ولا أخطأه في كل وجوهه، بل أصاب منه كل إنسان جهة».

ويعقب التوحيدى:

«الحق ليس مختلفا في نفسه، بل الناظرون اليه إلتسموا الجهات فقابل كل منهم من جهة ماقابلة، وأبان عنه تارة بالإشارة اليه وتارة بالعبرة عنه، وظن الظان أن ذلك إختلاف صدر عن الحق، وإنما هو إختلاف ورد من ناحية الباحثين عن الحق».

وكما يشير ربه قـ. ذكرى إبراهيم:

«وكاننا بالتوحيدى يريد أن يقول لنا: أن كل نظرة فلسفية لاتخرج من كونها وجهة نظر جزئية تتسم بطابع خاص، فلا بد من ربطها بما عداها من وجهات النظر الأخرى، حتى يتكون من ارتباطها جميعا ما يشبه (الحقيقة) .. وما دما جميعا بشرا جزئين متناهين، فلن تكون هناك بالنسبة إلينا «حقيقة مطلقة»، بل ستظل حقيقتنا دائما أبدا جزئية، نسبية، متناهية، على صورتنا ومثالنا، وسيظل الفيلسوف مجرد «شاهد» ينطق بلسان تجزئية بشرية قاصرة محدودة».

وأظن أن هذه الخصائص التوحيدية.. الجانحة للتساؤل، الموقنة بالعقل، المنتهجة للحوار، المقتنعة بنسبية المعرفة.. كان لابد أن تقوده الى نوع من (التسامع المذهبي) مع الآخرين.. فمادامت الحقيقة ليست وقفا على اتجاه،

وهذه الخصيصة تبدو أساسية حتى في كتيبه التى تبدو لوهلة مونولوجا (أحاديا) بينه وبين الله.. كما نجد في كتابه (الإشارات الإلهية) - مثلا - بينما لاتعدو هذه المناجيات في جوهرها أن تكون دياالوجا يجرى على مستويات متقلبية، وأدوار لاعبة بينه وبين ذاته المتكثرة ونفسه المتعددة، كما أشرنا من قبل. المهم أن قيمة (الحوار) هى قيمة أساسية في فكر التوحيدى، ليس على مستوى القناعة الفكرية فقط، وإنما في البنية العميقة القارة في منطق نسج أعمال، وعمارة مؤلفاته، وبناء كتيبه.. وهو في هذا كله متسق أيما اتساق مع طبيعة (الروح التساؤلية) في صلب تركيبه الذهني الرافض للمتعتس خلف قناعات بعينها مهما بدا من وجاهتها الشكلية، والكاره للتمذهب مهما بدا من متانة منطقة وإغراء حججه.

ولذلك نراه يثمن مقولة على بن أبى طالب: «أن الحق لوجاء محضاً، لما اختلف فيه ذو حياء وأن الباطل لوجاء محضاً لما اختلف فيه ذو حياء ولكن أخذ ضفت من هذا، وضفت من هذا».

ويعلق التوحيدى على نص أبى طالب بقوله:

«وهذا كلام شريف يحوى معانى سمح في العقل»..

وهو في هذا السياق نفسه يورد لنا في واحدة من مقابساته مقالة أفلاطون التى يقول فيها: «أن الحق لم يصبه

ولامقصورة على مذهب، ولاخالصة
مخالصة لوجهة نظر يعينها.. وبما أن :
« النفوس تتقادح، والعقول تتلاقح،
والألسنة تتفانع » إذن.. فلا بد -
باستمرار- من تبادل الآراء، وتقارع
الحجج، وتلاقح الأفكار خصوصاً وأن
التباين بين الناس، والاختلاف بين
البشر.. حقيقة واقعة، وحال قائمة..
يقول التوحيدى:

« لما كانت المذاهب نتائج الآراء،
والآراء ثمرات العقول، والعقول
منائج الله للعباد، وهذه النتائج
مختلفة بالصفاء والكدر، وبالكمال
والنقص، وبالقلة والكثرة، وبالفناء
والخسوح، وجب أن يجرى الأمر
فيها على مناهج الأديان في الاختلاف
والافتراق... »

فقد آمن التوحيدى دائماً أن الاختلاف
مظهر من مظاهر خصوصية الفكر
البشرى.. « فإن كل أحد ينتحل ما يشاكل
مزاجه، ويخض عليه عرقه، وفزع إليه
شوطه وعجن به طينه، وجرى بعد ذلك
على دأبه ودينه ». ويرغم ذلك فقد تفهم
التوحيدى (تعصب) و(تحزب) المفكرين
والكتاب لأرائهم وأفكارهم، وما يمكن أن
يقوم بينهم من خصومة لهذا السبب.. بل
ولم يحترم أو يشجع أبداً تنازل الكاتب
أو المفكر عن إيمانه العقلى وعقيدته
الفكرية لحساب تصالحه مع الواقع أو
السلطة أو الناس، ودما باستمرار إلى
تمسك الفيلسوف بجوهر حقيقته الخاصة،
وقناعاته الذاتية كما انكشفت له ميز

وحلة بحثه وخلال معاناته لتجارية
الروحية والعقلية.. بل دعاه إلى الزود
عن هذه القناعة، حتى وإن كان هو
الوحيد المقتنع بها طالما أنها تعلا عليه
أقطاره.. وقال فى هذا السياق قولته
الشهيرة:

« .. الحق لا يصير حقاً بكثرة
معتقدية.. ولا يستحيل باطلاً بقلة
متحليه .. وكذلك الباطل... »

ولذلك فهو يحث الفكر أو الفيلسوف
على التمسك برأية الذى ظهر له صوابه
حتى لو علت من حوله صيحات الإنكار
والاستنكار.. طالما قد بدأ أو لا يزال
عقله فى دراسة موضوعه دون الاقتصار
على ترديد مقال الغير ودون الاكتفاء
بمجاراة العامة من الناس فيما تؤمن به
من معتقدات.

وكما احترم التوحيدى (حقه) التام
والكامل فى (الاختلاف) أفكاره
ومعتقداته ونظراته وآرائه عن الآخرين،
احترم فى نفس الوقت حق الآخرين فى
التفكير أو لا.. وفى الاختلاف معه ثانياً..
دون أن يفرض آراءه عليهم أو يفرضوا
آراءهم عليه.

ومن ثم كان من الطبيعى - مع كل هذه
المقدمات التكوينية للقناعات
البنوية - أن تكون قيمة (الحوار) قيمة
مركزية فى تأليفه وجوهرية فى
تفكيره حتى أنه ربط عملية التفلسف -
أصلاً - بفعالية الحوار. ومن ثم - أخيراً -
نذر حياته الفكرية بأكملها لإقامة نوع
من (المواجهة الفكرية) والحوار العقلانى

بين الاتجاهات المختلفة واقعه
السياسي / الاجتماعي / الفكري /
الأدبي... الخ.

٨

وأخيرا...

.. هذا هو .. أبو حيان التوحيدي ..
رجل فذ من رجالات حضارتنا العربية
الإسلامية، نشأ نشأة متواضعة جدا، حتى
أنه أنكرها دائما، ولم يشر إليها إشارة
من أي نوع، لانعرف شيئا عن أمه وأبيه
وأخوته وأخواته، وأحاط هو هذه المنطقة
من حياته باستار غلاظ وحواجز صفاق
من التحاشي والكتمان .. ماش حياته
فقيرا بانسا معدما حتى أنه اضطر في
كثير من الأحيان لكل حشائش الأرض
في الصحراء .. ولكنه كان أيضا نموذجاً
للعصامي الذي يبنى نفسه بنفسه،
(وبنى) هذه مائدة على بنائه لعقله
وفكره وأدبه وثقافته .. طلب العلم في كل
مكان، ونهل منه بفهم وحب وتجرد
واحتشاد .. تفرغ لحياته العقلية، ونذر
نفسه الكاملة لذلك، حتى أنه كان - كما
قال أستاذنا أحمد أمين - ... مكبوت
الغريزة الجنسية، وذلك بحكم فقره
وتقشفه الجبري، فلم نسمع مثلاً في
تاريخ حياته: أنه تزوج أو رزق أولاداً،
ولو كان لتحدث عنهم كثيراً، لأن سره
دائماً مكشوف، ثم كان فقره الفظيع
يحول بينه وبين التمسري كما كان حال
الأغنياء في زمنه...!

وحينما استوت له ثقافته، واستوى
لها، تطلع تطلعاً مشروعا الى ما يستحقه
من مكان، وما تؤول له ثقافته
الموسوعية من مكانة .. وكان من الطبيعي
فيما هو يسعى الى المكان والمكانة، أن
يكون شديد الاعتزاز بنفسه، وكبير
الثقة بقدراته، وكان هذا بالتحديد هو
ما أغر صدور معاصريه الكبار عليه،
ودفعهم الى إساءة معاملته، خصوصا -
وربما من سوء حظه - أن معظم هؤلاء
الكبار / الوزراء في عصره، كانوا من
الأدباء والشعراء والمتأدبين وأصحاب
الأقلام .. كالمصاحب بن عباد وابن العميد
.. خمس أمهات صنوف العذاب، وشقاءه في
حياته وعيشه، واحتمل منهما ما احتمل،
ولكنه في نهاية الأمر .. كان يهرب دائما
يائسا يائسا، شاكيا باكيا .. من فداحة
المفارقة المؤسسية بين مظهره وهيبته
وإمكانياته التي كانت تؤهله لتبوأ أعظم
المراتب، وبين سوء حظه وتكد طالعته
باستمرارا.

وقد ألفت به هذه المفارقة الدائمة في
حياته في هوة من الحزن والكآبة وحب
العزلة والوحشة .. خصوصا أن العصر
كله - برغم ازدهاره الفكري والعقلي -
كان عصر انحطاط سياسي واقتصادي ..
عصر انقسام الدولة العربية الإسلامية
الشامخة الى دويلات متناحرة (١) ..
واستيلاء الأماجم والأتراك على الأمر
(١) .. والإبهاط البشع للناس بالضررائب
والمكوس .. حتى أكل الناس من أكوام
القمامة، وقتشوا في الجيف وروث

البهائم بحثاً عن ما يسد الرق (١) .. (٢) ..
وشوت امرأة ولدها لتأكله ، وكان
شى الأطفال لأكلهم تقليداً متبعاً فى
هذا العصر .. (١١)

وانقسم المجتمع بالتالى غسمة ظالمة
وحادة الى طبقة أرستقراطية بيدها
الأمرو والنهى والثروة وتضم الحكام
والأشراف وكبار التجار وقادة الجيش
والعسس (١) وطبقة متوسطة ، هى بمثابة
الاحتياطى لهذا الصف الأول .. والأكله
على مائدتهم .. والخادمة له .. والمنتفعة من
مداھنته ونفاقه .. واللاعقة لبقيائه من
امتصاص دماء الناس (١) .. ثم عامة
الشعب ، وهم الطبقة الفقيرة المعذمة
المتربة التى لاتكاد تجد قوت يومها
ولاتحصل عليه الا بشق الأنفس (١) ..

وكان من الطبيعى أن تنتشر المفاصد ،
ويسود التزلف ، ويسيطر النفاق
ويزدهر الملق ، وتنتفش الرشوة .. وكلها -
فى العادة - الوسائل التى يلجأ اليها -
برغمه - من لا يملك شيئاً .. ليخطب رحمة
وعطايا وهبات ومنع من يملك كل
شى (١) ..

فسد الحكم ، واستشرى المظالم ،
وكثرت الفتن ، وخاض الأمن ، وعمت
الفوضى ، وطفح اليلاء ، وزاد الغلاء ، وثقل
العناء ، وديست الكرامة ، وبيع الشرف ،
ورخصت القيم وهانت الأخلاق ،
وامتلات شوارع غدايب الشطار
والعيارين يتهبون ويغصبون ويسلبون
ويسرقون ويعتدون على الأموال
والأعراض فى وضع النهار ، وتفولت

الأوبئة والأمراض .. (١١) ..

واعتصم التوحيدى بركنه حيناً ،
وأحياناً يشرع فى السفريين أنحاء
المملكة المتهالكة والإمبراطورية
المنهارة ... « .. سعياراء حظه المنكود ،
وعيشه المفقود ، وجده المحدود ، وأمله
المؤد .. من يفداه ، الى سمرقند ، الى
سمرقند ، الى سمرقند ، وجرجان ،
وجنديسابور ، فشيران ، واسمعه يصف
حاله :

« .. لقد أمسيت قريب الحال ،
قريب اللفظ ، قريب النحلة ، قريب
الخلق ، مستأنساً بالوحشة ، قانناً
بالوحدة ، معتاداً للصمت ، ملازماً
للحيرة محتملاً للآذى ، يائساً من
جميع ما ترى ، متوقفاً لما لا يد من
حلولة ، فشمس العمر على شفا ، وماء
الحياة الى نضوب ، ونجم العيش الى
أفول ، وظل التلث الى قلوب .. »

أو حينما يقول فى سياق آخر :
« لقد غدا شبابى هرماً من الفقر ،
والقبر عندي خير من الفقر .. » وأظن أن
هذا العقل المتفلسف المتأدب المثقف هذه
الثقافة الجبارة التى استوعبت عصره ،
لم يلق أبداً ما يستحق من تقدير نتيجة
لمواقفه الناقدة واختياراته - لأنه كان
(وظل) ممن يتعقلون الحياة بوسائل
تختلف تمام الاختلاف عن غيرهم -
وجوهر هذا الموقف العقلانى (التوحيدى)
أن للحياة رسالة يجب أن تؤدى على
الوجه الأكمل ، وليس من الضرورى بعد
ذلك أن تكون الرسالة دينية ، هذا الفهم

الذى حسب مؤرخو التوحيدى دليلا على عدم ورعه وقلة دينه... ولعل جوهر المسألة ببساطة أن ما يمثل التوحيدى من فكر (ناقد) متوقد صريح لم يكن مقبولا فى عصر ألف التودد والزيف والملق وانتهاز الفرص.

ومع انصرام العمر، واعتلال الصحة، وتزايد الإهمال، أصبح مزاجه أميل الى السوداوية والتشاؤم وغلب عليه الحزن والانقباض، ووقف طويلا أمام فكرة اللابدوى والعبث واللامعنى الضاربة فى جوهر بذرة الحياة نفسها.

وأنا لا أميل - مع عدد كبير من الباحثين - الى الاعتقاد بأن التوحيدى أصلا كان معتل الطبع، منحرف المزاج، متناقض الطبيعة مأزوما نفسيا، متمزقا جوانيا.. الخ.. للأسباب التى حددها.. بالظلم الواقع عليه كفيلسوف، والحرمان من الاعتراف الواسع به - وعلى أعلى المستويات - كأديب ومفكر مرموق.. الخ وأنا لا أنكر أهمية هذه الجوانب طبعاً، ولكن مازن التوحيدى - فى ظنى - هو المازن الجوهرى/البنوي الذى يصيب كل مفكر حق، ومتأمل أصيل، وأديب مطبوع، وكاتب موهوب.. هذا المازن التراجيدى الذى يقف أمام الأسئلة التى لا جواب لها، وأمام المعميات الماثلة الصافعة - وخصوصاً أمام الموت - كحقيقة كبرى صادمة ورهيبة ومستترة وقادمة لامهرب منها فى نفس الوقت!

ولعل وقفة من هذه الوقفات - مع الإهمال البشع من الناس - كانت وراء إحراقه لكتبة (الكل باطل وقبض الريح).. «الموت يعفى على العقل والعاقل والمقول».. فما معنى أن يبقى المقول «كتبه» بعد فناء العاقل..! ومع أن التوحيدى شكاً من تناقض الذات البشرية، ومن قسوة الحياة الإنسانية إلا أنه شكاً أيضاً من سرعة انقضاء الزمن، والموت الذى ينتظرنا جميعاً فى نهاية المطاف.. فلم تكن شكاته - إذن - مجرد شكاة فردية شخصية (مع وجود كل الأسباب لذلك).. وإنما شكاة فلسفية.. وجودية.. شكاة الإنسان من حيث هو إنسان بإزاء القهر والجبر الواقع عليه ولا يد له فيه ولا اختياراً!

وأصعب من هذا الوضع المأساوى الذى لا نريد تبسيطه فى كلمة واحدة هى (التشاؤم) - لأنه أعمق من ذلك، وأبعد غوراً، وأعقد تركيباً (وهو وضعنا جميعاً تعانيه بدرجة أو بأخرى إن شئت الحق) - شعوره الحاد بما فى ذاته من تناقض، ومما فى وجوده الباطن من تصدع.. الاشتياق الى الوحدة، والنزوع نحو التكامل، مع شخصية فى صميمها متكررة متعددة متناقضة طول الوقت... ممزقة! حرصه على بلوغ مختلف القمم العلمية والظقية والمادية والاجتماعية.. الخ، وقصوره عن ذلك لأسباب تخصه - أو تخص ظروف لحظته التاريخية - وانقسامه بين البعدين: عقله

يبرأ الى الله من ليلك..»

هنا شعور كونى بالخطيئة، وإحساس وجودى بالإثم، ليس مجرد شكاية شخص من الزمان الإنساني والمكان النسياني.. وإنما هي صرخة حرى تتجاوز الزمكان، وتخترق (العيان) ..

شخصية التوحيدى- فى صميمها - شخصية قلقة، تحيا على الصراع والتوتر والتمزق الداخلى (ليس لأنها شخصية مريضة نفسيا كما ذهب البعض) وإنما لأن هذه المستويات المتضاربة المتعارضة فى النفس الحساسة.. هي لحظة الوعى بالوجود.. وسداة المعرفة به..

ولهذا فعندما نتابع آثار هذا الازدواج بين لغته وفكره، نستطيع أن نفسر مسألة الغموض (أحيانا) بين الأفكار والألفاظ، فأبو حيان حين يكثر فى أسلوبه من ألفاظ الازدواج والمقابلة إنما يكشف عن شخصية تحيا على التناقض والمفارقة paradox و تحاول أن تجمع بين الأقطار المتعارضة. وإن الغموض- الذى نلاحظه أحيانا- لهو علامة على تفاعل كل هذه الموارد المختلفة لعناصر العبقريّة عند أبي حيان.

وقد نظرت شخصية تتأرجح وتتذبذب دون أن تنجح- نهائيا- فى القضاء على هذه الطبيعة المتأسوية، أو فى حل تناقضاتها التراجيدية، وظل هذا الازدواج الدرامى يحكم حركته ومقولاته، وكان هذا واضحا جدا فى أسلوبه ومعظم كتبه، ولكنه لم يكن

وإرادته .. علمه وعمله.. وغباته وإمكانياته.. وإحساسه العميق بوجود هوة غير معبورة دائما بين هذه الثنائيات كلها.

انظر اليه مخاطبا نفسه بقسوة فى واحدة من إشاراتة الإلهية.

« .. إن مكلمك لشر منك كثيرا، وأقدم منك فى الضلال بعيدا، وما ينطق بما تسمع الا ليكون ذلك حجة عليه وبالأبين يديه، ولولا أن ذلك كذلك، لكان له قسى استماعه من نفسه شاغلا عن استماعه لغيره، وهى محنة كما ترى وبلاء كما تسمع.. فلهام فأنديه، لأنه إن كان حيا فى الظاهر، فأنه ميت فى الباطن وعدد مخازيه فأنها بادية، وقل فيه، فإن فيه متسعا للمقال... »

هنا إحساس قوى قار وباطنى بالقصور الإنسانى، والعجز البشرى، والوعى بالمحدودية الذى يلقى به- فى لحظات- فى لجة من الياس الغامرة، والسواد التام- ولكن ألا نشابهه جميعا فى كل هذا، خصوصا من ابتلى منا بالنظر، وأصابته جرثومة التفكير، وأميب بعدوى التأمل والتفلسف- وفى عراك نفسه مع نفسه فى إشارة أخرى يقول:

« .. فأنهرك أعيث من باطنك، وباطنك أخيث من ظاهره، وأشارتك أنكذ من ميارتك، وعبارتك أفسد من إشارتك، وكلك مستقيث من بعضك، وبعضك هارب من كلك، وليك يضح من نهارك، ونهارك

(تصالح) ولاهوء مع النفس. ولاسلام مع
العالم!!!..

كما أن هذا (القلق الوجودي) كما أسماه
د. بدوي هو- من ناحية أخرى- الوقود
الدافع للإبداع، والمنتج للفكر، والباعث
على الخلق والابتكار!.. وأذن... فأصل الداء
عند أبي حيان وشكائيه لم تنبعث عن
مجرد ضيق بالفقر والحرمان وسوء ظن
بالأصدقاء والخلا، وإنما هي قد نبتت عن
روح متمردة انكشف لها مافى الحياة من
عبث وبطلان.

ولذلك لم يكن من المستغرب أن نجد
في مواضع متفرقة من كتب التوحيدى
إهتماما بالغاً بمشكلة الموت.

وهو في (رسالة الحياة) يورد لأبى
يكر محمد بن زكريا الرازى شعرا
في هذا المعنى يقول فيه:

لعمري لأدري وقد أذن البلى

بعاجل ترحال إلى أين ترهالى؟

وأين مكان النفس بعد خروجها

من الهيكل المخمل والجسد

البالى؟

وينسب في موضع آخر لأستاذة أبى
سليمان أنه أنشد يوما لأحد الشعراء.

إنما العيش في بهيمية اللذة

لأما يقوله الفيلسوف

حكم كأس المنون أن يتساوى

في حساها الغبى والألمى

ويصير الغبى تحت ثرى الأرض

كما صار تحتها اللوذعى

فصل الأرض عنهما أن أزال

الشك والشبهة السؤال الخفى

مجرد حلية لفظية أو وشى أدبى.. يل
كان لازمة عقلية.. أو خاصية ذهنية..

وكما يشير د. زكريا إبراهيم:

«.. ومن هنا فإن أبا حيان لم يستطع
أن يكون (مع) الدنيا حتى النهاية.. ولم
يستطع أن يكون (ضدها) حتى النهاية،
كما أنه لم يستطع أن يكون (مع) الآخرة
حتى النهاية، ولم يستطع أن يكون
(ضدها) حتى النهاية.. بل ظل يعمل تارة
لهذه الدار، وتارة لتلك الدار، متناسيا
ماقاله المسيح (عليه السلام) من أن
«الدنيا والآخرة كالشرق
والمغرب».. ولأدري لماذا اعتبر المحللون
والمفسرون لحياة التوحيدى، هذا الجانب
في حياته (وهو عجزه عن التصالح مع
نفسه، والوصول إلى السكينة مع عالمه)
نقصا جوهريا في تربيته. وعيبا خطيرا
في شخصيته.. يتناقض مع جوهر
فعالياته كمثقف ومفكر!.. مع أنني أرى
أن العكس هو الصحيح على طول الخط
(عن تجربة شخصية ومعاناة خاصة)
بمعنى أن مثل هذا (التصالح) ومثل هذه
(السكينة) حالة (بلهاء) من المستحيل أن
يصل إليها المفكر الحق والفيلسوف
المكابد للتأمل، لأنه يماهو (مفكر) وبما هو
(فيلسوف) يمتلك وعيا حادا- ورهيبا-
بنقص الكون وفساده، وقصور الإنسان
وعجزه، وضخامة السؤال ومحدودية
الإجابة، وعجز العقل عن فهم معنى
الوجود، وقصور النفس عن احتمال
عذاب الحياة.. والوعى بالحد الأدنى من
كل هذا... لا يجعل ثمة مكانا (لسكينة) ولا

وهو يقول فى مقابلة له هذا رأى الجري:

«..أنى أجد النظر فى حال النفس بعد الموت مبنيا على الظن والتوهم وذلك لأن الانسان كما يستحيل منه أن يعلم حاله قبل كونه ووجوده فكذلك يستحيل منه أن يعلم حاله بعد كونه..»

والتوحيدى وعى دائما (مشكلة الشر) كما وعى (مشكلة الموت) وكان أميل الى اعتبار (الشر)، عنصرا أصليا من عناصر حياتنا البشرية الفانية، وقد أرقته هذه المشكلة حتى أنه تساءل فى حواراته مع مسكويه عن الحكمة فى (الام الأطفال) ومن لأعقل له من الحيوان!

وكان دائم الشك والسؤال فى أصل وماهية وأسباب الشر فى الكون والوجود.. بل كان دائم الشك بشكل عام، حتى أنه تساءل ذات مرة حول آليات الشك واليقين نفسيهما بقوله:

«.. لم صار اليقين إذا حدث وطرا لا يثبت ولا يستقر، والشك إذا عرض أرسى وأربض؟..»

وكان أميل الى إحالة امتعاضاته واعتراضاته الكونية، وغضبه الإنسانى الطبيعى على ما يرى حوله من فوضى واضطراب وشرو ووقساتن.. الى الطبيعة لأنه يلمسها مباشرة أولا.. ويدرك بوضوح حجم فعاليتها بالسلب والإيجاب ثانيا.. وغتير مضطربى حضورها الى الاحالة لشيء خارجها، أو لميتافيزيقيا تعلوها ثالثا.. ولانها كانت قادرة على احتمال فورات غضبه

وثورات تقمته بدون أن يترتب على ذلك أية نتائج مؤذية له رابعا!!..

أنظر اليه يخاطبها ساخطا بقوله:
«..أيتها الطبيعة، ما الذى أقول لك، وبلى شئ! أأخذك، وكيف أوجه العتب عليك؟ فانك قد جمعت أمورا منكرة، وأحوال اعسرة، لا يفى نظامك فيها بانتشارك عليها، ولك بوادر ضارة، وغوائل خفية، تبذو منك، وتخور فيك، وترجع إليك، حتى إذا قلنا فى بعضها: انك حكيمة قلنا فى بعضها: انك سفيهة، فالبله منك مخلوط باليقظة، والاستقامة فيك عائدة بالامواجاج، وفيك فظائع ونزائع، وقوارع وبدائع، لأن حركاتك تستن مرة استننا تعشقين عليه، وتحبين من أجله، وتزيغ أخرى زيفا تمقتين عليه، وتبغضين بسببه، وربما كانت حركاتك نقضا للبناء المحكم، والصورة الرائعة، والنظام البهى، وربما كانت بناء للمنتقض وتجيدها للبالى، وإصلاحا للفاسد، حتى كأنك مابثة بلا قصد، عاثثة على عمد.. الخ!!..»

وكانت النهاية بعد كل هذه الرحلة الصعبة التى امتدت حتى تجاوزت المائة من السنين.. فى جنوح الروح الى التصوف.. ولكنه نوع من التصوف المتميز الخاص جدا بالتوحيدى.. تصوف ملئ بالأسئلة والتقلبات والدهشة والاعتراض والإذعان والذلة والورق والرضا والشك واليقين والسلام والحرب.. تصوف خاص جدا.. ليس تسليميا محضا خائعا خاشعا مستبطنا

متبتلا مقرا بعجزه الكامل... مجتنباً لعقاب وطامعاً في ثواب، وإنما جعل من نفسه بنفسه لنفسه.. مادة وشكلاً وموضوعاً للتصوف.. يقول في هذا السياق في موسيقية عذبة.

«... إن قال فعنه، وإن سكنت ففيه، وإن تحرك فله، وإن سكن فيه، وإن اشتاق فإليه، وإن تهالك فعليه، له مع نفسه شأن، ومع الحق شأن، ومع الناس شأن؛ فأما شأنه مع نفسه ففي تصفيتها من كدر حجب من الله، وأما شأنه مع الحق فاستملاؤه منه كل ماسهل الطريق إلى الله، وأما شأنه مع الناس فكل ما عاد بالجدوى عليهم من البرقة والرحمة واللطافة عند الدماء إذا تكرر منه، وعند الإباء إذا ترد منهم...»

٩

وفي لحظة سوداء تستبد به أحزانه والامه وأشجانه وإنكار الناس له، وأزوار العصر عنه، وجحود الخلق لقيمه، وكراهة التقليديين والمحافظة لجرأته، فيجمع كتبه ويشعل فيها جميعاً النار!!! «لقله جداولها وهنا بها على من لا يعرف مقدارها»!

وعندما عدله القاضي أبو سهل على فعلته، كتب في أسباب ذلك رسالته البديعة (المنشورة في الديوان الصغير في هذا العدد).

ويمر صاحبنا معاصرنا

التوحيدي- غريباً، وحيداً، فريداً، كما عاش غريباً، وحيداً فريداً.. ليكتب عنه ياقوت الرومي- في معجم الأدباء- قوله الشائنة الذائعة الشهيرة.

«خود الدنيا الذي لا نظير له ذكاء وفطنة، وفصاحة ومكنة، أديب الفلاسفة، فيلسوف الأدباء.. الجاحظ الثاني.. إمام البلغاء.. شيخ الصوفية.. الخ... الخ... الخ..»

وبرغم ذلك تعرض التوحيدي لسوء الظن والانكار والاهمال والنسيان قروناً وقروناً بعد وفاته شارفت التسعة تقريباً.. ولكنه أنصف في عصرنا الحديث إنصافاً كبيراً.. وربما تذكرنا في هذا السياق المقولة الجميلة للاستاذ الكبير أحمد أمين في تقديمه لكتاب التوحيدي «البصائر والذخائر»:

«إن الزمان يذهب بغنى الغنى، وبجاه الوجيه، ولا يبقى إلا آثار الأديب والعالم، فكم مدح الشعراء أغنياء، ثم ذهب الأغنياء، وبقي الشعر، وللدنيا قيم يعد الوفاة غير قيمها في الحياة، فكم مات اسم أصحاب قصور فخمة وأسماء فخمة، لم يذكرها الزمن، وبقي اسم كاتب حي، وكان الزمان في هذا عادلاً عدلاً مطلقاً، فحرم يعد الوفاة من تمتع في الحياة، ومتع بالذكر البصير من ساءه في حياته الزمن...!!»

مراجع الدراسة

الأدبية والفنية- د. عيد الواحد حسن
الشيخ- الهيئة المصرية العامة للكتاب
فرع الاسكندرية- طبعة أولى-
الاسكندرية- ١٩٨٠

٦- المدخل في الأدب العربي-
هاملت جيب- ترجمة كاظم سعد
الدين- مطبعة دار الجاحظ- بغداد-
١٩٦٩

٧- كقابة على وجه الريح- صلاح
عيد الصبور- الوطن العربي للنشر
والتوزيع- بيروت- ١٩٨٠.

٨- معجم أعلام الفكر الإنساني-
المجلد الأول- الهيئة المصرية العامة
للكتاب (مادة : أبو حيان التوحيدي-
د. شوقية حسين- ص ٢٨١.. هذا وقد
أخطأت السيدة الدكتورة بالعديث
عن كتاب التوحيدي (الإشارات
الإلهية/ باعتباره الاشارات
والتنبيهات)- القاهرة- ١٩٨٤.

٩- وفيات الأعيان وأنباء أبناء
الزمان- لأبي العباس شمس الدين
أحمد بن محمد بن أبي بكر بن
خلكان- المجلد (١)، (٥)- دار الثقافة-
بيروت- بدون تاريخ (مادتاً: المرور وذي
ذي ص ٦٩ مجلد (١)- أبو الفضل بن
العميد ص ١٠٢- مجلد (٥)

١٠- تراثنا كيف نعرفه- حسين
مروة- مؤسسة الأبحاث العربية-
الطبعة الأولى- بيروت- ١٩٨٥.

أولاً: المجموعة الكاملة لكتب
التوحيدي المحققة والمذكورة ضمن ثبت
مستقل بأعماله كلها في غير هذا المكان
من ملفنا عنه.

ثانياً: مراجع أخرى:

١- أبو حيان التوحيدي- أديب
الفلاسفة وفيلسوف الأدباء- د. زكريا
إبراهيم- سلسلة أعلام العرب- رقم
(٣٥)- المؤسسة المصرية العامة للتأليف
والأنباء والنشر (الدار المصرية للتأليف
والترجمة)- القاهرة- ١٩٦٤.

٢- أبو حيان التوحيدي- إحصان
عباس- دار جامعة الخرطوم للنشر-
الخرطوم- ١٩٨٠.

٣- بغية الوعاة في طبقات
اللغويين والنحاة- للحافظ جلال
الدين عيد الرحمن السيوطي- تحقيق
محمد أبو الفضل إبراهيم- الجزء
الثاني- الطبعة الأولى- طبع بمطبعة
ميسى البابي الحلبي وشركاه- القاهرة-
١٩٦٥.

٤- أبو حيان التوحيدي في كتاب
المقابسات - د. عيد الأمير الأعسم-
دار الشؤون الثقافية العامة (وزارة
الثقافة الاعلام)- بغداد - ١٩٨٦
٥- أبو حيان التوحيدي وجهوده

نطق حزنان

منقطعا

(أديب وجودى فى القرن الرابع الهجرى)

د. عبد الرحمن بدوى

كفكا عن نفسه: «أنا من حجر، بل أنا حجر لقبر نفسى، لا منفذ فيه للشك أو للايمان، للحب أو للنفور، للشجاعة أو للقلق، على وجه التخصيص أو وجه التعميم: كلا بل ثم أمل واحد غامض يحيا، لكنه من نوع شواهد القبور». وإنه ليدهش هو نفسه من هذا التحطيم المنظم لنفسه خلال الستين، وكأنه سد يتقدم ببطء نحو انقطاعه. وهو يشاهد روحه تفعل هذا كله مفتبطة بانتصار اتها على نفسها، فيتساءل: لماذا لا يشارك أيضا فى هذا

«الكتابة شرب من الصلاة» هكذا قال ألفرنتس كفكا (FRANZ KAFKA) وإن بين هذا الألماني المسلول الشريد فى دنيا اللامعقول، وبين صاحبنا العربى الغريب فى وطنه لمشابهة، وأى مشابهة! كلامها تهاوت عليه الكوارث والأحزان من كل جانب، وكان له من إرهاف الحساسة ونصاعة الذهن وعمق الانفعال ما يجعله يستمد من هذه الويلات غذاء لروحه ومادة لتفكيره، فأجهز على خلايا نفسه بمبضع التشريح الباطن حتى قضى على ذاته بذاته. فقال

الاحتفال، الاحتفال بعيد قضاء ذاته على ذاته. ويخيل إلى نفسه أنه صار كالجيفة أو كالذبيح، وأن هناك غريانا سرية مستورة ترتق حوله («يوميات» سنة ١٩٢١، ١٦/١). في يده مطرقة، لكنه لا يستطيع استخدامها إلا بتحطيم اليد التي تحملها. قد يوف الأمل الخلب أمام ناظره القصير، فيسعى إلى تحقيقه، باذلا كل ما في وسعه، لكنه حينما يمسك به، أو يخيل إليه أنه أمسك به لا يجد في يده إلا قطعة من الخشب مضحكة. وحاله حال قفص يسعى بحثا عن طائر، طائر موهوم. كلا، بل أبشع من حال امرأة عاقر تعرف نفسها عاقرا ثم ترجو مع ذلك الولد.

وصاحبنا العربي يصف نفسه وأطوار هان فيقول: «أما إلى نفسيئة كيفما قلبتها، لأن الدنيا لم تواتني لآكون من الخائضين فيها، والآخرة لم تغلب على فساكون من العاملين لها. وأما ظاهري وباطني فما أشد اشتباههما! لأنني في أحدهما متلطف تلمظا لا يقريني من أجله أحد، وفي الآخر متبدخ تبدخا لا يهتدي فيه إلى رشد، وأما سرى وعلايتي فممقتان بعين الحق لخلوهما من علامات الصدق، ودنوهما من موائق الرق. وأما سكوني وحركتي فافتان محيطتان بي، لأنني لا أجد في أحدهما حلوة النجوى، ولا أمرى في الآخر من مرارة الشكوى. وأما انتباهي ورقدتي فما أفرق بينهما إلا بالاسم الجاري على العادة، ولا أجمع بينهما إلا بالوهم دون الإرادة. وأما

قرواي واضطرابي فسقدار تهنئي اضطراب حتى لم يدع في فضلا للقرار، وغالب ظني أنني قد علقت به لأنه لأطمع لي في الفكك، ولا انتظار عندي للفكك. وأما يقيني وارتياحي، فلي يقين ولكن في ذلك الشقاء. فمن يكون يقينه هكذا، كيف يكون خبره عن الارتياح؟ (ص ١٨).

وليس هذا منهما مجرد الاستمتاع بالتفنى بالآلم إرهاء لنزعة أدبية أو هاتف رومنتيكي. بل كان في حياة كل ما يدعوا إلى هذه المرارة في الشكوى، يواكب هذا عرامة إحساس ينقذ من الظاهر إلى الباطن، فلا يتسخدم من الأحداث إلا رموزا وعلامات على الجوهر الباطن في أعماق الوجود كله. فالآلم الذي يحياه في لحظة هو ألم مرفوع إلى أس السرمدية، والانتفمال الذي ينطبع في نفسه من موضوع محدود، سرعان ما يفتح على الوجود الواحد بأسره. وهذا هو ما يميز الأديب الوجودي الحق. فكأن من حدث تافه عند الناس يصبح لديهم حدث الأحداث، لا لبالغة في تقديرهم أو إفراط في التخيل الجامع، لكن لأنهم يقولون مع جيته: «كل حادث رمز». فما بالك وقد لقوا في دنياهم عنقا ليس بالهين!

فكفكا ينتسب إلى شعب مستأصل شارد، عليه اللعنة والنعمة أينما حل وحينما سار، وإن ادعى لنفسه أنه «شعب الله المختار»، إلا أن يكون مختارا للشقاء وإشاعة الشر بين الناس وإهدار

والضائع، الغرض والنافلة، بين الجوهر والفضول. فالابن الضال يولع بالضائع والنافلة والفضول، لأنه يرى فيها عين الحياة وقيمة الوجود، ولذا يبخس كل ما يعبده الآخر قيمة حقيقية. وعن هذا التعارض، إذا ما اشتد وكان كلا طرفيه مرهقا، ينشأ الإفراط، أستغفر الله، بل النضوج الكامل لكلا الاتجاهين والشواهد على هذا الاتحصى في تاريخ الحياة الروحية، ونجتزئ منها بذكر مثل واحد هو هينرش هينه (HEINRICH HEINE). وكفكا قد لقي من أبيه الأمرين، حتى أحس بهذا طوال حياته القصيرة؛ فكان أبوه ملئ الثقة والاعتزاز بالنفس. ذلق اللسان لأنه يردد العبارات التقليدية الطنانة، خبيرا بالحياة والأحياء خبيرة كونها المكر والدهاء، يتسبع الطريق اللاحب السلطاني الذي يتبعه أولئك «الناجون» في الحياة، وبالجمله كان من أولئك الذين يسميهم سارتر (SARTRE) باسم «الأنذال» (LES SALAUDS)، بينما كان فرنيس من الغشاشة (LES TRI-CHÉURS)، والأولون هم أولئك «العقلاء» «الطيبون» الذين يحيون حياة آلية، ولا يتميز الواحد منهم من الآخر، لأنهم أفرغوا في قالب واحد، أو صنعوا بالجمله كما يقال في لغة الصناعة، أما الغشاشة فهم الذين يغشون، لأنهم يخادعون القواعد المصطلح عليها، القواعد الشائعة الجسارية بين كل الناس، ولأن في اختيارهم جانباً متهماً مقلقا يزعج النفوس المطمئنة القانعة السعيدة

القيم النبيلة عند الآخرين! وصاحبنا لا نعرف له أميلاً، إنما هو من أولئك الموالى الذين اختلطت فيهم الدماء والعناصر فكانت مركبا غريباً. على أنه كان يشعر بواشجة قربى مع الغرباء والأنساقين، حتى كان لا يخالط إلا «الغرباء» والمجتدين الأتنياء الأرياء» (١)، وما هذا إلا لشعوره بأنه واحد منهم، إذ كان يرتد إليهم مهما زجره من ذلك زاجر من كبار القوم. على أن الأرجح أن يكون فارسي الأصل، مع احتمال دخول أجناس أخرى، وبالجمله فهو أرى في غالب الظن، ولا شك أنه كان يشعر بالذحل العنصري الذي كان بالفا أشده في عهده، أعنى القرن الرابع الهجري، خصوصاً وقد بدأ عنصره ينتصر، بل ويستقل بدويلات لا تكاد تربطها بمركز الخلافة إلا أوهى الروابط. ومن هنا كانت عناية كليهما بأمر الشعوبية، وما ذلك إلا لما يمانيه من تجربة أو شعور أليم يبلغ حد المأساة، لأنه شعور منصر بآسره في كفاح حضارى مع عناصر قوية أخرى كانت لها عليه مكانة السيادة.

وكبلاهما تشأ في أسيرة تشغل بالتجارة، وطبيعة التجارة أشد ما تكون تنافراً مع الثقافة بالمعنى الرفيع. لأن التاجر لا يشارك في الثقافة إلا بالقدر الذي يستعين به على التجارة، وما تجاوزه يعبده خيانة لرسالته. ومن هذا ينشأ التعارض الحاد بين الابن «الضال» في أتاويه الفكر، وبين الوالد المتسرع على نبت المال. هاهنا صراع بين النافع

والراضية. نعم! كان كفكا رجلا مرهف الحساسة قلقا، طفلا كثير الحياء والخشوع، حتى كان في حضرة أبيه يفقد كل ثقة بنفسه، ويشعر بدلا من هذا

يشعر الخطيئة بغير حد، حتى إنه كان يخشى ألا يبقى الخجل حيا بعد وفاته، خجله هو أمام أبيه، ذلك الجبار العاتى. ولقد قال له أبوه ذات يوم: «سامزك ككاسمكة»، فظلت هذه اللعنة الأبوية تصرخ في ضمير كفكا طوال حياته. وأية ذلك أنه جعل من مغزاها مغزى لروايته: «الحكم» ففيها يحكم الوالد (أو التجارة الواسعة والثراء العريض) على ابنه بأن يموت غرقا، صائحا في وجهه: «حكمت عليك بالموت غرقا» بل نما هذا الشعور عند كفكا حتى وجد الأمر طبيعيا أن يلعن الوالد ابنه أو يحكم عليه بالإعدام، اذنشاهده يقول: «إن كرونوس، سيد الآباء وأشرفهم، قد ابتلع أبناءه. فإذا كان كرونوس (KRONOS) قد فضل تلك الطريقة، فلعل ذلك كان شفقة منه على أولاده»!

ويلوح أن حظ صاحبنا العربي لم يكن خيرا من حظ هذا الألماني، ونقول: «يلوح» لأنه ليس لدينا وثيقة واحدة تبين لنا هذه الناحية بحد أننا نستطيع استخلاصها من صمته عن كل ذكر لأهل، بالرغم مما تبدي له من مناسبات عدة للحديث عن هذا الجانب، بل يخيل إلينا من خلل كلامه أنه فقد كل شيء في عهد مبكر، كما فقد الصديق والمصاحب والتابع والرئيس في جاري سنى عمره.

ونعد نحن هذا الصمت دليلا على خيبة أمل من هذه الناحية، ناحية الأهل، لكن منعه الحياء من الخوض فيها، فاكتمنى بالصمت الذى هو أبلى من كل كلام.

يبد أن صاحبنا هذا لقي من دهره والأحياء ما هو أشد هولما لقيه كفكا، فتحدث عن ألم مرير أعنف من ألم كفكا، لأنه حيه على نحو أعنف، وإن التقيا في النهاية معا في وصف عالم الإنسان بأنه عالم الخطيئة، والخطيئة هي الشعور بالتضائل في إمكان الوجود، وأنه عالم القهر، كما يقول السهروردي المقتول، القهر للإنسان تحت سلطان قوة مستورة جبارة، قوة المصير الذى لا يرحم، عالم السلب الذى يضع الصدود في وجه كل اتساع أمام الممكنات، فلا تلبث أن ترتد إلى سردياتها الذى تصدث عنه دوستوفيسكى، هذا السرداب المستنقع المستوحل الذى تنبعث منه روائح منفرة لكل شعور حي بمعنى الحياة ومدلول الوجود، هذا السرداب الذى هو مجال الشعور في باطنه الحر اللامعقول، الثرى بالانفعالات الكابية والشهوات المتضاربة الشرسة، المليء بالظلمات والأهواء المندفعة المعربرة، مما هو في تعارض حاد مع الظاهر الصافى، وفي صفاته كل ثقافة، الطاهر وفي طهره فقر الحياة، المستقيم وفي استقامته البساطة الزائفة. نعم في هذا السرداب تتفجر عيون الخطيئة، لكن الوجود خطيئة، وتضطرم الشهوات، لكن الشهوة سر الحياة وينسوا اللامعقول ولكن

اللامعقول هو المنطق الأكبر.

وفي هذا السرداب النفسي العامر بالأشباح تسكن هذه الأرواح، متفينة للال الموت، حانية على الجانب المتهم من الوجود، ولهذا كان حديثها في الخارج، أعنى في أثارها الفنية، مظهرا لهذا الباطن الموحش. فدوستويفسكى يختار أبطاله من بين تلك النفوس المبهمة التي تستحل لنفسها ما يدعوه النظام العام إثما. والتي ترى الحرية في فعل الشر أكثر منها في فعل الخير، والحرية لها عندها خير مكانة، لأن حرية فعل الخير هي القيد، كل القيد، إن هي الاتباع وخضوع لما فرضه المجموع، هذا اللامعقول الأكبر، من معايير وقيم إن صلت للأندال أعنى للأخيار الطيبين الصالحين، فلا تصلح للغشاشة، أعنى الممتازين الحريصين على التفرد وتحقيق المعنى الصحيح الملى للحرية. أبطاله من تلك النفوس الجنية التي تحدث عنها كير كجورد (KIERKEGURD) فوصف تراكيبها وأنسجتها النفسية الفريدة الصنع، والتي عرض لنا دوستويفسكى أحوالها الشائنة وأطوارها الرهيبة في معظم ما كتب، وبخاصة في تلك المناجاة الشيطانية الهائلة التي تفوه بها إيفان كرمزوف («الآخوة كرمزوف» ١، ٩:١٩)، هذا الروح الخبيث، وهذا الأبليس الرائع الذي عسرف الله، ولكنه لم يرده، لأن طائفا شيطانيا يصور له نفسه أنها هي الخلق بالتاليه ثم في شخصية راسكولنيكوف في «الجريمة والعقاب».

هذا القاتل الأثم، لكن إثمه هو إثم القدر. والنفوس الجنية تتصف عند كير كجورد بخصائص عدة، نبرز منها هنا ثلاثا: أولاها أنها تلك التي غلق عليها فلا تفتح إلا رغما عن إرادتها. وكلا هذين معنى واحد: فالملق صامت، فإن وجب الإفصاح كان ذلك ضد إرادتها، لأن الحرية بطبعها تهفو إلى الانتشار والتفتيح: وهذه لا تعرف الحرية إلا مغتصبة من المصير. وثانياتها أنها «ما هو فجائي»، ما هو في حال اندفاع يطلق العنان لكل القوى العمياء الرائدة في الأعماق المستوحلة للشعور، وتساعد في عنفها حتى تكسر السد الفاصل بين المعقول واللامعقول، فتنتهي إلى القضاء الذاتي، بالانتحار وما أشبهه. وأخرها وثالثها أن «النفوس الجنية هي الجوفاء الرتيبة» بما يكثر من تردادات طائف شيطاني أثم واحد، يلج كأنه الفكرة المتسلطة، فيشعر صاحبها بأن الخطايا وألوان الضعف تتكرر بنفسها في حال من الإملال القاتل، وأن الحياة خالية من كل معنى لأنها عديمة الاتجاه، لا تفتح على غيرها، بل تشير دائما إلى نفسها في نوع من الاحالة الكالحة الجافة. وإيثار هذه النفوس الجنية من جانب أولئك الفنانين هو دليل على ما يشعر به هؤلاء الآخرون من واشجة قرى وصلة رحم بها ولست أعنى أنهم يفعلون في الواقع أفعال تلك النفوس، وإنما أقصد أنهم يفعلون إلى أن يحيوا في باطنهم أحوالهم، ويستشعروا اتفعا لاتهم. في

تأثيرا رائعا، فتحت تأثيره كتب في ليلة واحدة، منتشيا بهذا الغرام الفريد، قصة «الحكم» وفي الشهرين التاليين ألف كتابين من أهم كتبه، ووضع مجمل كتاب ثالث، فقد كان في حال من الوجد العجيب والإلهام الخارق، وكأنه موسى يشق الماء بعصاه، كما وصف هو أحواله في تلك الليالي العامرة بالروح. لكنه،

شأنه شأن كيركجورد، كان وأهما حين طلب يدها، فأمثاله قد قدرت عليهم العزوبة أبدا، بالوحدة أبدا نعم استمرت الخطبة خمس سنوات. لكن طولها هذا أبلغ دليل على استعالتها، إذ ظل طوالها معذبا بين نداء الرسالة الخالدة، رسالة المتوحدين، وبين نداء رسالة الحياة الدنيا، رسالة المخرطين في سلك «المجموع الأكبر»، ولم يكن لديه من سرعة البت ما كان لدى شيخه الروحى كيركجورد الذى لم يقو على استمرار الخطبة إلا أحد عشر شهرا. ولعل كفاكا لم يستطع القرار نهائيا إلا لما أن نبهه مرضه العضال الى واجبه.

وماحينا قد لقي الأهل من الأحياء. عرف الشقاء الذى لا يستحقه، بينما وجد التافهين يرتفعون الى أعلى مراتب الرياسة والشرف فى الدنيا. وسعى ما استطاع لطلب المثالة بين الناس «ولعقد الرياسة بينهم ولد الجاه عندهم» (٢)، «فصرم ذلك كله، وزاد من شعوره بالآلم أنه طلب الجدة عند أناس مهنتهم مهنته أعنى حرفة الأدب، لكنهم بلغوا مراتب الوزارة، وهو لم ينل إلا

مظهرهم طفولة وبراءة، لكن فى سردابهم ضجيج الأشباح الشيطانية والأرواح الغبيثة. فى مسلكهم فى الحياة تعقل وحكمة ورزانة، لكن فى عمايق الشعور، أوبا لآخرى فى اللاشعور الفاضل مر بدق تجديف وتمزد واستمتاع بمعانى الإثم المنفصل عن السبيل السواء.

فكفاكا أصيب ببدء السل وهو فى الرابعة والثلاثين. وظل يعانى هذه العلة التى تستهلك بدته يوما بعد اليوم، حتى قضى منها ولما يتم الحادية والأربعين. فلم يشأ أن يرى فى هذا الحادث مجرد حادث جسمانى، وأعانه على هذا الظن أنه كان قوى البدن، موفور الصحة، ولم يشأ يصدق أن مرض السل هذا إنما يصيب فى الغالب الأبدان العامرة بالصحة والقوة والنشاط. وإنما أوله على منهجه الذى تحدنا عنه، والذى شعاره قول جيته: «كل حادث رمز» - بانه مجرد مجاز يرمز الى الجرح الذى يسمى النهاية باسمه فى (الحرف الأول من اسم خطيباه)، وعمله هو رغبة فى التبرير، ورأى فى نصائح الأطباء، من هواء ونور وشمس وراحة، مجرد مجازات. إن خطيباه، وهى مثلة الدنيا، قد وقعت فى عراك لانهاية له مع ذاته، حتى صارا يسبيل أن يمزقا بدنه.

وهذه الخطبة هى الاخرى كانت من عوامل شقائه. وفى شهر أغسطس من سنة ١٩١٢ التقى بفتاة سير تبط بها برباط الخطبة. فآثر فى نفسه هذا اللقاء

استولى على الحرف وتمكن منى نكد الزمان» (٥). هنالك انطلق يرمى زمانه وأهل زمانه بمقذع الهجاء، شاكيا ناثحا حيناً، متعمداً عنيداً يجذف بكل شئ حيناً آخر.

كذلك فرضت عليه الوحدة فى الحياة ، فظل عمره لا يجد حوله ، ولداً نجيباً وصديقاً حبيباً ، وصاحباً قريباً ، وتابعا أدبياً ، ورئيساً متبياً » (٦) ، ومن هنا شعر بالوحشة الهائلة فى دنياه ، فانطلق يصفها بكل حرارة ومرارة فى معظم صفحات كتبه .

لقد أحس بأنه « غريب » فى كل شئ : غريب فى وطنه ، غريب عن أحبائه ، غريب عن كل مافى الوجود من أشياء وأحياء . فكان موضوع « الغريب » هذا من أبلغ ماسطره قلمه ، وفيه ملامح وجودية لا يخطئونها النظر من أول وهلة ، ولهذا كانت الباعث لى الى تلمس العناصر الوجودية فى كتابته .

قال إن الغريب الحق ليس ذلك الذى « نئى عن وطن ينس بالماء والطين ، وبعد عن آلاف له ، عهدهم الخشونة واللين » ، وإنما هو ذلك الذى « طالت غريبته فى وطنه ، وقل حظه من حبيب وسكنه » (٧) . فهو فى وطنه غريب ، وتلك هى الغربة الوجودية ذات المعنى العميق ، لأنها إحساس بالوحدة الذاتية المطلقة التى يحملها الإنسان فى داخل نفسه أينما حل وحينما سار ، وفى أى وسط كان ، فالوطن المادى لا معنى له إذا قيس بالوطن الروحى الذى تقطنه تلك النفوس

البؤس والحرمان ، وظن أنهم أقدر الناس على معرفة قدره ، فلم يلق منهم إلا كل نكران وتحقير وإهانة لكل كرامة . وعاد من حيث أتى ، لم يزد الاهمال على هم ، ومرارة إملاق على إملاق . فلم يجد غير القرطاس يصيب فيه جام غضبته المقدسة ، فراح يفضع « مثاليهما » ، أو بعض المحرومين من على شاكلته مثل أبى بكر القومسى الفيلسوف الذى قال هو عنه إنه « كان بحراً عجاجاً ، وسراجاً وهاجاً ، وكان من الضر والفاقة ، ومقاساة الشدة والإضاعة ، بمنزلة عظيمة ، عظيم القدر عند ذوى الأخطار ، منحوس الحظ منهم ، متهماً فى دينه عند العوام ، مقصوداً من جههم » ، ينجاه صاحبتا ويطارح كل منهما الآخر ، حديث شقائه ، وهما فى الحرمان والشقاء منوان . قال لصاحبنا هذا يوماً : « ما ظننت أن الدنيا ونكدها تبلى من إنسان ما يبلغ منى : إن قصدت دجلة لأغسل منها نقيب مائها ، وإن خرجت الى القفار لأتيمم بالصعيد عاد صلداً أملس (٣) » ، ومع ذلك كان ذا أنفة نفس واعتداد بالكرامة ، فلم يشأ أن يترامى على أعقاب الرؤساء ، هذا الداء العضال المستحكم فى الشرق حتى اليوم وبالألسف الشديد ، بل ربا بنفسه عن كل هذا قائلاً : « معاناة الضر والبؤس أولى من مقاساة الجهال والتبؤس ، والصبر على الوحيم الوبيل أولى من النظر الى محياكل ثقيل » (٤) . فردد عليه صاحبنا : « ما أعرف لك شريكا فيما أنت عليه وتنقلب فيه وتقاسيه سوى ، ولقد

الشاردة. وهذا يدلنا كذلك على معنى الاستئصال والإجذار الذى كان نتيجة ضرورية للدور الذى كانت فيه الحضارة العربية آنذاك فى القرن الرابع الهجرى، أعنى فى دور المدنية المتأخر، وفى مدينة بغداد التى كانت آنذاك مدينة عالمية، سرعان ما يستأصل فيها ساكنوها بخصوص ما إن كانوا من أصل طائفة من الأجناس والثقافات المتعارضة، فضلاً عما يضاف إلى هذا من انعدام الشعور القومى المحلى عند أمثال صاحبنا من المفكرين الفضوليين على الحياة السياسية، شأن المفكرين فى ذلك الدور الحضارى؛ يكونون عادة عاملين النزعة وهو ما مبر منه أبو الفتح البستى خير تعبير فى ذلك العهد نفسه فقال:

وإن نهيت بك أوطان نشأت بها
فأرحل ، فكل بلاد الله أوطان

لكن صاحبنا لا يكتف بهذه المعنى المبتذل فى معناه ودور الحضارة الذى ينتسب إليه، وإنما يرفعه إلى المعنى الأعمق، فيقول: «قد قيل: الغريب من جفاء الحبيب. وأنا أقول: بل الغريب من أصله الحبيب: بل الغريب من تغافل عنه الرقيب، بل الغريب من حبابه الشريب (أ)، بل الغريب من نوى من قريب ثم يرتفع بهذه النبرة إلى درجة عالية فيصيح: «بل الغريب من هو فى غريبته غريب» (هـ ٨). أية روعة فى هذه العبارة التى تبدو فى صورة التناقض الوهمى، أو فى صورة الابتذال

إذ معناها أن هذا الغريب قد صارت الغربة نفسها غريبة عنه، ذلك لأنه ارتفع فوق معنى الغربة عن الوطن إلى معنى الغربة عن الغربة بعد أن صارت الغربة نفسها وطناً له. وهذا يؤذن بأنه فى حركة متطورة ديناميكية مستمرة. لأنه إن حى حالة واستشعر كل معناها، ارتفع فوقها مقاماً آخر، لأن الاقتصار هنا والتوقف يؤدى إلى الركود، والركود الكونى هو الوطن المادى سواء، وهو: يرمى إلى التخلص من كل وطن مادى. فهذه الغربة الأولى - أعنى التى فى المرتبة الأولى - قد تستحيل أو هى بالفعل تستحيل إلى استيطان، والاستيطان نوع من الوطن الثانى الذى قد يفوق الوطن الأول، لهذا كان عليه أن يعلو على الوطن الثانى وهو الغربة، فيصبح غريباً فيه، فيكون غريباً فى الغربة نفسها فهنا إذن معنى دقيق لا يفتن إليه الأفنان وجودى مثل صاحبنا هذا. وهو يعبر عن هذا المعنى للغريب والغربة فى العلاء والتطور الديناميكى فيقول: «إين أنت هن غريب لاسبيل له إلى الأوطان و لاطاقة به على الاستيطان!» (ص ٧٩). وبالجمل، فإن الغريب الحق هو الدائم الغربة أبداً، الذى إن رأى غربة قد بدأت تستحيل إلى وطن فعليه أن يرحل عنها حتى يظل فى غربة أبداً.

وصاحبنا حريص كل الحرص على تأكيد هذه التفرقة فى كل فقرة من تلك الصفحات الدامية النابضة بكل حياة. فنراه يقول عن هذا الغريب بالمعنى

المكان في أينك».

(ص ١١٣)، وهو ما سنتحدث عنه عما
قليل.

والقربة الحق كذلك تأتي من أن هذا
الغريب هو السامع الى أن يغمض عن
المشهود «فيعرف» عن كل ما يشاهد من
أحوال متعاقبة متضاربة، لا يرى له
مجالا للمشاركة فيها لأنه صار بمعزل
عنها أو من فوق طورها، أو في القليل
محروما منها، وهو ما عبر عنه كفاكا فقال
إنه كان يمد يده الى الأشياء والأحياء،
يمدها ما وسعها المد، لكنها كانت قصيرة
لا تبلغهم. فليس عليه إذن إلا أن يردّها
الى أصلها فيغمض عن المشهود. وهذا
الغريب كذلك قصاره أن يغضى عن
المعهود، لأن المعهود هو ما اصطاح عليه
المجموع الأكبر كما يقول كفاكا، أو الاندال
على حد تعبير سارتر، والروح الغريبة
تهفو الى التميز، والد أعدائها التكرار،
لأنها تنشأ دائما أبدا التجديد والابتكار.
فالمعهود هو القاعدة العامة هو
النواميس المقررة بين الناس هو ما يراه
الناس وبه يحكمون وعليه يسيرون.

ويزيدنا صاحبنا وصفا للغريب
يستقرى بقا نقيس محيطا طرافه،
مما يجعله عنده النموذج الأعلى للوجودى
الحق، فالغريب كائن يعلوه الشحوب
ويغلبه الحزن حتى يصير كالشن (٩)،
«أن نطق نطق حزنان منقطعاً. وإن
سكت سكت حيران مرتدداً وإن قرب
قرب خاضعا، وإن بعد بعد خاضعا..
إن أصبح أصبح. حائل اللون من

الصحيح الملى: «هذا ريب لم يتزعزع
عن مسقط رأسه، ولم يتزعزع عن
مهب أنفاسه. وأغرب الغرباء من
صار غريبا في وطنه، وأبعد البعداء
من كان بعيدا في محل قربة. لأن
غاية المجهود أن يسلم عن الوجود،
ويغمض عن المشهود، ويغضى عن
المعهود، ليجد من يغنيه عن هذا كله
يعطاء معدود، وقد مرقد، وركن
موطود، وهذا غير محدود» (ص
٨١-٨٢). وهذا تفسير جيد لحقيقة هذا
الغريب في وطنه، البعيد في محل قربه.
فالغربة إنما تأتيه من باطنه، إذ عليه أن
يسلم عن الوجود، والموجود هنا يشمل كل
شئ: الموجود بالمعنى المادى، والموجود
بالمعنى الروحى، والموجود بالمعنى
الميتافيزيقى: الأول بالزهد في الحياة
والعزوف عن الدنيا، والثانى بالعلماء
المستمر في معراج التطور الروحى.
وفى هذا المعنى الثانى يتجلى الطابع
الحركى الديناميكى الذى يميز تحليل
صاحبنا لهذه الأحوال الوجودية الممتازة
الخاصة بالغريب. والمعنى الثالث، أى
الميتافيزيقى، يكون يتأمل فكرة الفناء:
الفناء الفردى على هيئة الموت للأحياء
والفناء العام على هيئة الانطواء للوجود
كله فى حضن الوجود الواحد، مما
سيقتناوله هو من بعد وهو يتلمس
النجاة والخلاص بأن يدعوك، أيها
الإنسان، الى «أن تصحب كونك، بفراق
كونك، وتبيد فى عينك عن عينك، وتثنى
عن شاهد زينك وشينك، وتمحو أثر

وساوس الفكر، وإن أمسى أمسى
 منتهب السر من هواتك المستور..
 مصبه الذبول وحالفه الفحول،
 (ص ٧٩) - هذا من حيث قسماته وملامحه
 الخارجية ومظهره بين الناس. أما هو
 في نفسه، فهو من «أغرب في أقواله
 وأفعاله، وغرب في إدياره وإقباله..
 من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة،
 ودل عنوانه على الفتنة عقيب
 الفتنة، وبانت حقيقته فيه في
 الفينة حد الفينة» (ص ٨٠) فغرابه
 أقواله تجعله هدفا للمحنة من الناس؛
 تقتحمه العيون، وتضطهده النفوس
 جهلا أو حقدا أو لكليهما معا..

لكنه مع ذلك يفرض وجوده على
 الناس وإن لم يكن حاضرا. وسواء على
 الناس حضوره وغيباه، إذ هو كما قال
 صاحبنا في عبارة رائعة حقا في إحكام
 معناها وثراء مدلولها: القريب من إن
 حضر كان غائبا، وإن غاب كان
 حاضرا» (ص ٨١). ولعل هذه الحال التي
 تعبیرها هذه الجملة هي أبشع أحوال
 الغربة بمعناها الوجودي. فهذا الشعور
 بالغياب يكون مرحلة عظيمة في مراحل
 الضمير المعنى الشقي بالمعنى الأعمق
 للوجود. والغياب هنا في الفاصلة الأولى
 من الجملة هو الأشد أثرا، فهو غائب عن
 وجوده لأن الوجود يسلك سبيله بدونه،
 ولأن المصير الخاص يفعل فعله دون أن
 يستشير. وكفكا برع في وصف هذه
 الحال برامة خاليفة بالتنوية فهو يقول:
 «الحياة انحرف دائم لا يسمح لنا حتى

بأن نشعر بالاتجاه الذي تتخذه في
 انحرافها». وهل ألم للنفس وأدعى إلى
 خيبة الأمل، بل واليأس من الحياة كلها،
 من أن تعتقد وتؤمن إيمانا واسما بجدوى
 ما تبذله في الدنيا من مجهود، ثم ترى
 عما قليل أن مصيرك قد تحدد بنفسه
 ومن تلقاء نفسه، وكأنك لم تشارك فيه
 أدنى مشاركة؟ نعم! إن بعض النفوس قد
 حلت هذه المشكلة نفسها وظنت أنها
 استراحت بأن أسلمت قيادها منذ
 البداية إلى هذا المصير. لكن هذا ليس
 من الحل في شيء، إنما هو قرار من
 المشكلة، أو بالأحرى إخفاء الرأس في
 الرمل أمامها، لأنها لن تختفي أبدا ولن
 تريم من مكانها، ولن تستطيع أنت منها
 قرارا. ومن هنا اتسم أبطال رواياته
 بنوع من التسليم العاجز، العاجز ولكنه
 علي ذلك مقدر في باطنه.

ذلك أن هاهنا فارقا - ولو كان هنيئلا
 فيما نعتقد نحن - بين موقف كفكا من
 المصير وموقف صاحبنا. فكفكا ظل حتى
 النهاية لا يود التفويض إلى سلطة عليا
 فوق الكون، وإن طاف به بين الحين
 والحين، خصوصا في السنوات الأخيرة
 قبل وفاته وفي شدة العلة، طائف يقربه
 كثيرا من تصور وجودها. أما صاحبنا
 العربي هذا فإن نستطيع أن نفصل في
 أمره في هذه الناحية بيقين، حتى إن
 المؤرخين أنفسهم ليختلفون في حقيقة
 إيمانه. فالذهبي - ولعله تأثر هنا بإبن
 الجوزي - يرى أنه كان سني الاعتقاد. وابن
 فارس في كتاب «الخريدة والفريدة»

والحلاج (١٤)، ولعل هذا هو مادما ابن الجوزى إلى اتهامه إياه بالزندقة. وأيا ما كان الأمر، فعلينا - إلى أن يأتي دليل مضاد - أن نسلم. بأن التوحيدى كان على الأقل يؤمن بسلطة عليا فوق الكون، كما كان يؤمن بهذا أيضا أستاذه أبو سليمان المنطقى السجستانى والدائرة التى التأمث حوله.

وهذا الفارق بين كليهما قد جعل كفكا لا يكاد يقول بالتفويض والتسليم لقوة عالية فى صراحة إلا بعد جهاد مع نفسه طويل، أما صاحبنا فيلوح أنه قال به فى يسر أكثر، وإن عذبه مع ذلك هذا التسليم، ولهذا الانبأغ إذا قلنا إن محصل تجارب كليهما واحد حتى فى هذا الباب أيضا، مع فارق قليل، لعله يرجع فى بعضه إلى أن كفكا مات شابا لما يبلغ الحادية والأربعين (١٥)، بينما صاحبنا ذرف على التسعين أو فى القليل شارفها، فكفكا قد عاد ليرى فى المجهود فائدة. فلماذا الكفاح، بل لماذا التمسرد، كله لاجدوى له مادام المصير يعمل عمله دون أن يحفل مرة واحدة باستشعار تنا. وهذه القوة العليا (العدو فى نظره)، وإن لم تسكن عالما آخر غير عالمنا هذا، فإنها مع ذلك غير منظورة إلى حد يخيّل إلينا كأنها عالية على الكون. ولكنها مستورة غير منظورة، فإنه يتسحيل أن يكون ثم حوار بينها وبين الإنسان. والرحمة لاتتم إلا إذا كان تم التقاء بين نظرتين، فكيف يكون التقاء بين مستور ومرئى؟ كلا، بل يلوح أن هذه القوة المتسورة قد أعمت

يقول عنه إنه كان «قليل الدين والورع من القذف والمجاهرة بالبهتان» (وإنه) تعرض لأمور جسام من القذح فى الشريعة والقول بالتعطيل». وجاء ابن الجوزى فى تاريخه فقال: «زنادقة الإسلام ثلاثة: ابن الرواندى، وأبو حيان التوحيدى، وأبو العلاء (المعرى). قال: وأشدّهم على الإسلام أبو حيان، لأنه مجمع ولم يصرح» (١٠). بينما جاء فريق آخر على رأسه ياقوت (١١) وابن النجار (١٢) والسبكي فبراه من تهمة الزندقة على أساس أن ما فى كتبه لا يدل على شيء من ذلك، وهذا حق فى جعلته، إذ ما بقى لنا من كتبه لا يدلنا على زندقة بالمعنى الدقيق، لكن المستقصى لراميه البعيدة لا يعدم أن يجد سندا لاتهامه بأنه كان فى القليل رقيق الدين، أو أنه كان يلوفه بلون خاص به لا ينظر إليه أصحاب السنة نظرة الرضا، على أننا نعتقد أن تكفير ابن الجوزى هنا له إنما هو من نوع تكفيره للصوفية عامة، كما سيفعل ابن تيمية من بعد بالنسبة إلى ابن عربى والحلاج والصدر الرومى وابن سبعين، ومع ذلك فيجب أن نعترف بأننا لانملك الوثائق الكافية للحكم فى هذه المسألة حكما صحيحا، لأن الرسالة التى كان يمكن أن تكون الفيصل فى هذا الأمر وهى: «كتاب الحج العقلى إذا ضاق القضاء عن الحج الشرعى» ليست بين أيدينا اليوم. وعنوانها يدعو إلى كثير من التساؤل، لأنه يقربنا كثيرا من جو-رابعة

ممزوج بنزعة إيجابية ترمى إلى تلقي المحنة في رضا بها، بل تدعو إلى الإقبال عليها. والسبيل إلى هذا لا بد أن يفضى بك في النهاية إلى الفناء بين البلاء والبلى، بين المحنة والحو، حتي ينسلخ المرء عن نفسه، وينفسخ عليه نعتة، فلا يكون بينه وبين ذاته ضد ولاند(ص ١١٢).

نظرة صاحبنا إذ تفتح على الأيدي وعلى العلو (Transcendence)، على الأمل، لكنه أمل أقل تفاؤلا من «رجاء» مرسل "Marcel"، لأنه صدر عن شعور أليم بما في الحياة من تعارض وبأن الوجود نسيج الأضداد، وهو شعور طالما عسر عنه صاحبنا، في «الإشارات الإلهية»، فقال في موضع من تلك المواضع العديدة «حبيبي! أما ترى ضيعتي في تحفظي؟ أما ترى رقدتي في تيقظي، أما ترى تفرقي في تجمعي، أما ترى غصتي في إسافتي؟ أما ترى دعائي لغيري مع قلة إجابتي؟ أما ترى خسلالي في اهتدائي؟ أما ترى رشدي في غيبي؟ أما ترى عيبي في بلافتي؟ أما ترى ضعفي في قوتي؟ أما ترى عجزتي في قدرتي؟ أما ترى غيبي حضورتي؟ أما ترى كمونتي في ظهورتي؟» (ص ١٠٤). وهو يستمر على هذا النحو من بيان اتحاد الضدين في الشيء الواحد، وما ينشأ من هذا من توتر في طبيعة الوجود والأحوال الوجودية، قارعا طيل بلاغته هذا القرع المنتظم الطويل الأمد، ولا تكاد تخلو صفحة من هذا الكتاب من ترداد هذا المعنى ما يؤذن بأنه كان يرى سر

الإنسان عنها دون أن يعرف. ولهذا فليس أمام الإنسان غير: «التواضع» «فالتواضع يعطى كل إنسان، حتى أشد الناس يأسا ووحدة، أقوى صلة يمكن أن توجد بينه وبين بقية الناس إخوانه، وبطريقة مباشرة، لكن في الحالة وحدها التي يكو فيها التواضع كاملا مستمرا. وهو يستطيع ذلك لأنه اللغة الحقيقية للصلاة، الصلاة التي هي عبادة وتضامن متين في وقت واحد. فالصلة بالناس الآخرين هي صلة الصلاة، والصلة بالذات الخاصة هي صلة المجهود، فمن الصلاة تأتي القوة اللازمة للمجهود (١٦). لكن هذه الرابطة، رابطة الصلاة، هي نوع من المشاركة الإنسانية في نطاق هذا العالم، وهي تسليم وإذعان.

أما صاحبنا التوحيدي فيرى أن تكون هذه الصلاة حوارا بين الذات وبين نفسها مرفوعة إلى أس القوة العليا. وهو في هذا يقترب كثيرا من الوجوديين ذوي النزعة الدينية مثل جبريل مارسل (G. MARCEL) لكنه يذهب إلى أبعد منهم، فينتهي إلى نوع من تصوف الاتحاد، فهو يقول مخاطبا الإنسان عامة - وهو الذي يوجه إليه الخطاب الحقيقي في كل هذه المناجيات - وبعبارة أخرى هو ذاته: «إن كنت من أهل القصة، فتجزع بالتسليم مرارة القصة، وإن أردت أن تلحق بالملأ الأعلى، فذهب بين البلاء والبلى، إن كنت من أهل الحينة، فلا تنظر إلى المحنة، ولكن انظر إلى المحنة في المحنة» (ص ١١٢). وفي هذا يلاحظ تسليم

الوجود في هذا التوتر الحي، في هذا الاستقطاب (Polarite) الذي فصلنا القول فيه في كتابنا «الزمان الوجودي» (١٧). وهو يوحى كذلك في بعض المواضع (١٨) أنه يؤمن بتساوي الأضداد.

وأغلب الظن أن هذا المخاطب الذي يتجه إليه ما هو إلا نفسه، إذ كثيرا ما يتتبعه ~~نفسه~~ وبينك «(ص ١١٢ س ٨) وبينى وبينى» (ص ١٢٤ س ١٧)، ومعنى هذا أنه يقول بأن دواج في نفسه. ومن هذا قد نستطيع أن نستخلص أن هذا العلو (transcendence) الذي يتجه إليه في هذه المناجيات أو الصلوات ما هو إلا نفسه، وبذلك نظل في داخل ملكوت الإنسان، شأن كل فلسفة وجودية حقيقية. فلا يجب أن ننخدع كثيرا ب تكراره كلمة «إلهي» التي يستعمل بها عادة فقرات هذه المناجيات، فقد تكون مجرد العادة اللغوية هي التي تحمله على استخدامها. وبهذا التفسير الذي نقدمه، في احتياط وحذر، يتحقق قول كفكا الذي صدرنا به هذا البحث وهو «أن الكتابة نوع من الصلاة»، والصلاة مناجاة بين طرف متواضع خاشع وبين آخر يفترض فيه أنه عال، لا بالمعنى الديني حتما، وإنما مجرد ازدواج تنقسم فيه الذات على نفسها وفي داخل نفسها إلى متحاورين يتضمرع أحدهما إلى الآخر، ويتبذل، استمتماعا بالعالين العاطفتين اللتين يلبسانهما. وقد يدخل في ذلك استلهم لرواسب عاطفية دينية تصرخ في الأعماق

المستوردة أو تدق أجراسها الداعية إلى إقامة الفروض الدينية، لكن لات ثم مجيبا كما قال رينان (١٩). ولعل هذا ما قد يعطى ابن الجوزي بعضا من الحق في اتهامه التوحيدي، صاحبنا.

بقى علينا أن نسوق شيئا أخيرا بين كفكا وبين صاحبنا أبي حيان، شيئا هو نتيجة طبيعية لهذا الشعور الأليم بنقص الوجود، ثم بعبث ما نأتيه. وذلك هو ما فعله صاحبنا من إحراق كتبه وغسلها بالماء في آخر عمره وما أمر به كفكا من عدم نشر ما خلفه من كتب، بل رغبته في القضاء عليها، ويشبههما في هذا الصنيع رنبو (Rimbaud) لما أن أحرق، فيما يقال، كل طبعة كتابه «ملاوة في الجحيم» (Une Saison en Enfer)، العوامل التي حملت كلامن كفكا وصاحبنا علي هذه الفعلة تكاد تتشابه. فصاحبنا قد كشف من أسباب هذه الفعلة في رسالة كتبها إلى القاضي أبي سهل على ابن محمد الذي كتب إليه يعذله على صنيعه هذا، فقال أنه أتى هذا الفعل بعد ترو طويل، واستخارة لله أياما وليالي، وذلك لأسباب: (أولها) أن العلم يراد للعمل، والعمل يراد للنجاة، فإن قصر العمل عن العلم، كان العلم كلا على العالم، وصار في رتبة صاحبه غلا، وهو يرى أن هذا العلم قد قصر عمله عنه، فمن النفاق أن تظل هذه الكتب تدمر إلى شيء لم يعمل صاحبها به، فضلا عن أنها شواهد تعذبه بإظهارها الفارق بين ما أمله وما صار إليه، فهو يحرقها

زهدا وفقها وعبادة ويقال له تاج
 الأمة: طرح كتبه في البحر، وقال ناجيها
 :نعم الدليل كنت، والوقوف مع الدليل
 بعد الوصول معنا، وذهول بولاه
 وخمول «شيء وسفين أسباط،
 والصوفي الكبير أباسليمان الداراني
 الذي جمع كتبه في تنور وسجرتها
 بالنار ثم قال: «والله ما أحرقتك حتى
 كدت أحترق بك» (٢٥) ويذكر كذلك
 سفيان الثوري وأباسعيد السيرافي،
 وقد كان شيخ صاحبنا، ثم هو قد فعل
 فعله هذا وهو في حال من المرض والعسر
 والفاقة، وهذه حال نفسية يرى هو فيها
 من العذر أضعاف ما أبدى، وبهذا كشف
 عن كل العوامل التي تضافرت وتماثلت
 حتى جعلته على أن يصنع صنيعه هذا
 الذي لم ينفرد به، بل سبقه إليه طائفة
 صالحة من أجلة العلماء، على أن العنصر
 البارز في هذه الأسباب هو تجربته بهذه
 الكتب لأنها لا تعبر عن حاله الفعلية وهو
 في هذا يختلف عن كفاكا، إذ أن كفاكا إنما
 كان غير راض عنها لعدم كمالها أو
 لقصورها وضالة قيمتها، ثم أنه يعبر
 بهذا الفعل عن عدم الرضا اللازم للفنان.
 ولكنهما يتفقان هنا في أن هذا الصنيع
 هو آية إخفاق: إخفاق في الظن بالمجد
 عند التوحيدي، وإخفا من فرط اليأس
 الذي استولى على النفس من طول
 مواجهتها لمشكلة نفسها المستعصية على
 كل حل عند كفاكا، ويتفقان كذلك في أن
 كلا منهما نظر إلى إنتاجه فوجده عبثا
 لا طائل تحته، واقعا هنا تحت تأثير حال

إذن «لقله جدواها» كما يقول ياقوت (٢٠).
 (وثانيا) هو قد بذل فيها عسارة نفسه،
 وأودع فيها أصناف العلم: سره وعلايته
 فكان على شعور قوى بعظم قيمتها
 ونفاستها، فكيف لا يلقي منها الجزء
 الذي يستحق؟ لقد جمع أكثرها «للناس
 ولطلب المثالة» (٢١) منهم، ولعقد الرياسة
 بينهم، ولد الجاه عندهم، فحسرت ذلك
 كله» (٢٢) وهذه لاشك صراحة محمودة
 من التوحيدي، إنه جرؤ على إبداء هذا
 السبب الذي يخيّل إلى الناس أنه يزري
 بقدر صاحبه من الناحية الروحية.
 (ثالثها) أنه يعلم ما طبع عليه الناس
 من سوء الظن والميل إلى تقصّي العيوب
 ، وهو يعلم أن كتبه ناقصة، فيها سهو
 وغلط وتقص وعيب، وهو عدم المنصف في
 حياته، «وفقد ولد أنجييا»، وصديقا
 حبيبا، وصاحب اقريبا، وتابع اديبا،
 ورئيسا منيبا» (٢٣)، فشق عليه أن يدعها
 لقرم يتلاعبون بها، ويدنسون عرضها إذا
 نظروا فيها، فيشمتون أنه لم يعد له
 صديق - وهل كان له يوما صديق؟ إذ فقد
 «الإخوان والأخذان في هذا الصقع من
 الغرباء والأدياء والأحباء» لدأصابه زهد
 في كل شيء، وهو يرى مصارع أولئك
 الذين فقدهم «بالعراق والحجاز والجبيل
 والرّي وما والى هذه المواضع». (ورابعا)
 أنه لم يأت في هذا ببسطة، فلهذا في
 إحراق هذه الكتب أسوة بأئمة يقتدى
 بهم، ويؤخذ بهديهم» (٢٤)، يذكر منهم أبا
 عمرو بن العلاء اللغوي الأديب الممتاز،
 وداود الطائي «وكان من خير عباده الله

أوزاوية خفية، من زوايا ملكوت الروح. أنت عابر، ووجودك عابر، فاجعل كل انتاجك عابرا، فالوجود العابر لا يتفق معه إلا الكلمة العابرة، والانتاج العابر. الكتابة هي «لا» تخشى أن تقول «نعم» فتسجلها يخشى معه أن تحجر أن تستحيل معه «لا» إلى نعم. نعم، الكتابة ضرب من الصلاة، وخير الصلاة ما اتجه إلى المجهول أبدا، وصار سرا أبدا. فإذا بدا السر أو علم المجهول فاحرق ما كتبت وقل مع الداراني: «والله ما أحرقتك حتى كدت أحترق بك».

أين يمكن أن نضع هذا الكتاب في مراحل حياة التوحيد الروحية؟ سؤال لن نجد عنه، فيما بين أيدينا منه، جوابا حاسما، إذ ليس فيه أدنى إشارة تاريخية: إلى أحياء أو أحداث، والشخص الذي يشير إليه في بعض هذه الرسائل من العسير أن نتعرفه بيقين، وأغلب الظن أنه شخص خيالي،

أعنى أنه «الأنت» الضروري كيما يتم الحوار النفسى أو المناجاة، فهو مجرد اختراع أدبى (fiction litteraire). لهذا لم يبق في التحليل الباطن للنقد الخارجى إلا اعتبارات: الأسلوب، ثم مدلول اللغة.

أما الأسلوب فلم يبلغ فى كتاب من كتب التوحيد الأخرى: «الامتناع والمؤاتسة» و«الصدقة والصديق» و«ثمرات العلوم»، و«المقايسات» مقدار ما بلغه فى هذا الكتاب، كتاب

العزوف والهدو الانصراف المطلق (abandon total) التى استولت على كليهما فى أواخر عمرهما. أما الأسباب الأخرى التى ساقها التوحيدي فيغلب على الظن أنه انتحلها انتحالا، تواضعا واعتذارا وإمعانا فى المجاملة باتهام النفس بما يشينها فى الظاهر على الأقل. ورسالة التوحيدى مكتوبة كلها بهذه اللهجة اللبقة البالغة اللطافة (finesse) فهو يعتذر بأسباب مادية وأحوال نفسية، وكل هذا يجب ألا نأخذه مأخذ الجد، لأن هذه الفعل لا تصدر عن مغرور، بل من شعور شخصية نبيلة ترى أن كل كتابه هي حادثة فانية زائلة عابرة: وخير قرطاس تكتب عليه هو الرمل الذى تذروه الرياح، والماء الجارى الدائم، التجديد. إن الكلمة التى تسجل على قرطاس ثابت تفقد صاحبها، والكتاب الحر هو ذلك الذى لا تقيده كلماته، ولا تصبح عليه كلا ولاغلا كما قال صاحبنا التوحيدى فى عبارة قوية مليئة بالمعانى.

الكتابة زفرة، فأطلقها مع مرسلات الريح، تحى أبدا، أما إن أملمتها إلى الثابت، فقد تجمرت أبدا وفى التحجر الموات. عبر عن خواطرك وأحاسيسك، ثم استودع هذه العبارة زجاجة تليها فى البحر المحيط، كما حلم الفردى فى (Alfred de Vigny)، ودع من أراد على مدى الأجيال كى يسعى للظفر بها، فمن قيلت له وأرسلت إليه بعنوانه المجهول لابدعات ربها يوم ما فى مكان ما

فيه عن شخصيته وتجارب الحياة وأحواله النفسية على نحو يبرز فيه الجانب الشخصي، وهو جانب من الصعب أن نعلمه في «الإمتاع والمؤانسة» وفي «المقاييسات» أو «الصداقة والصديق»، وهذا الاستقلال الروحي دليل قوي على النضوج وغنى التجارب في حياة يستمر منحني التطور فيها على نحو مطرد.

٣- أن الكتاب يعبر عن نفس دلفت إلى الإيمان المستسلم بعد أن عانت من تجارب الحياة أهوالاً طويلاً، وفيه مראה اليأس من الناس ومن دنيا الناس، وفيه صرخة أليمة لأمل خائب تكسرت عليه نصال الخيبة بعد الخيبة، وفيه عزوف رقيق، ولكنه عميق، مما يربط بالعاجلة، واستدعاء متوسل لكل ما تلوح منه بوارج الأجلة، وفيه شعور بهوة هائلة تغفر فاهها في نسيج الوجود، وفيه طعم الرمال يتذوقه المرء في كل عبارة وإشارة.

ومثل هذا الموقف هو موقف داوود في «مزَامِيره» لا أيوب في تجديفاته، وهو موقف لا يتهيب إلا لمن حصل من التحارب الروحية العنيفة نصيباً موفوراً، ثم راح يجتر الماضي، وقد أحاله إلى تسليم، في ابتهاجات تسرى فيها شائنة، الألم الكليل، بل العليل، وهذا كله لا يتحقق إلا في سن متأخرة تماماً: حين تنضب قوى التجديف، وتخفت صرخة التمرد، فيشيع المرء بوجهه إلى الجانب الشاحب من الحياة.

«الإشارات الإلهية»: سموا وحرارة وموسيقى، وتكنا من الأداء، والمشابهات بين الجاحظ وبه ها هنا أظهر منها في كتب الأخرى. نعم، للموضوع مدخل كبير في تلوين الأسلوب، بل وصياغته، والموضوع هنا يهب الأسلوب بطبيعته أجنحة وردية ترف في نور الإيمان المتقد، مما يوهم دليلاً عكسياً يتناقض مع محصل الاعتبار الأول. إذ نضوج الأسلوب يكشف عن تأخر العهد، بينما الحرارة في النبرة قد تؤذن بحماسة الشباب أو حرارة مشارف الرجولة واجتماع كليهما ها هنا قد يؤدي بالبعض إلى استنتاج موقف التوقف، لتكافؤ الأدلة وتلك أمور نحسب لها كل حسابها، ومع ذلك فنحن لانجئ إلى التوقف المطلق، بل نؤثر الترجيح. وهو ترجيح تدعونا إليه الاعتبارات التالية:

١- أن التوحيدى لم يشير إلى هذا الكتاب في واحد من كتبه الأخرى التي ذكرناها. أجل أنه يس من عادة التوحيدى أن يشير إلى كتبه الأخرى في مؤلفاته، حتى إننا لندكر له إشارة واحدة في أى من تلك الكتب إلى مؤلفاته الأخرى، اللهم إلا إلى كتاب «مطالب الوزراء» في خلال كلامه في مستهل «الإمتاع والمؤانسة»، وإن كان لم يذكره صراحة، ومع ذلك فلا خبير من الاستناد إلى هذه الحجة - غير القاطعة - على الأقل بوصفها حجة مساعدة.

٢- إن أسلوب الكتاب بالغ أعلى درجة نضوج نلمسها لدى التوحيدى، وأنه يعبر

تكون الدافع إلى هذا الاتهام.

وقد ذكرنا اسم «مزامير داود» من قصد، لأجل المقارنة والتشبيه ذلك أننا لانستبعد أن يكون التوحيدى قد تأثر «مزامير» داود فى وضعه هذا الكتاب، إذ ليس من العسير أن نجد أشباها ونظائر عديدة فيهما بين «إشارات التوحيدى» و«مزامير داود»: فصيغة المناجاة المتوجهة إلى الله واحدة، ومرارة التجارب الأليمة التى عاناها كلاهما متشابهة، والشعور بالتسليم المطلق لوجه الله الواحد القهار يكاد يتخذ صيغا للتعبير مشتركة فيما بينهما، والقشعريرة السارية فى ابتهالات كليهما تصدر عن نفس مليئة بأحاسيس متفقة فى ينايبيها ولعل الأمر الذى يبعد بعض المبادئ بين كليهما فى هذا الباب هو الصنعة الفنية: فقد طغت المحسنات اللفظية - البديعية خصوصاً - عند التوحيدى حتى دفعت به إلى اتخاذ أسلوب عليه مسحه من التكلف ظاهرة، مما أشاع بعضاً من البرود فى حرارة النبوة العالية التى هى الأساس الأصيل فيما كتب، وتلك أفة التوحيدى، بينما أسلوب «المزامير» يصدر من القلب إلى القلب فى غير تكلف ولا تعسف يلقيان ضباباً كثيفاً على صفاء العاطفة ونصاعة التعبير عن المشاعر، ومن هنا كانت هذه «المزامير» - فضلاً عن ملاحظاتنا التاريخية ومكانة صاحبها أو من نسبت إليه - تهزنا بعنف بالغ جداً أكثر بكثير

لهذه الأسباب الثلاثة كلها نرجح أن يكون هذا الكتاب من كتب التوحيدى الأخيرة ومما كتبه فى آخر عمره. وهنئتنا فضلاً مأمناً لتهمة المشهورة، وهى اتهام التوحيدى بالزندقة وأنه أحد زنادقة الإسلام الكبار الثلاثة: إبراهيم الروادى، التوحيدى، والمعري، وأنه أخبث الثلاثة وشرهم لأنه «مجمع ولم يصرح» على حد تعبيرهم - فتطرح علينا السؤال التالى: كيف تتفق نبذة هذا الكتاب، وهى نبذة صادقة تكشف عن إيمان عميق بالله، وفيها تسليم مطلق لوجهه، مع اتهامه بالزندقة؟

وللجواب عن هذا السؤال نبدأ فنقرر أولاً أن هذه التهمة لا يمكن أن يكون أصحابها قد استخلصوها اعتماداً على هذا الكتاب. فمهما أمعنا فى التأويل وتعسفنا فيه فلن نستخلص بجد ووضوح من هذا الكتاب ما يدل على شيء من الزندقة، بله التجديف، فأصحاب تلك التهمة إذن لابد أن يكونوا قد استندوا إلى كتب أخرى للتوحيدى، وإن كنا لاندري بعد ما هى هذه الكتب، لأن ما بين أيدينا لا يكفي لإدانة الصريحة.

وها هنا نجرؤ على الافتراض التالى: وهو أن يكون التوحيدى قد ألف كتاب «الإشارات الإلهية» فى دور تلاما يشبه التوبة، وأنه لهذا يعبر عن فترة إيمان مستسلم حار النبوة صادق الطوية كانت آخر فترات حياته الروحية، وأنه قد سبقها فترات نزع فيها منازع لعلها أن

مما تفعله «إشارات» التوحيدي.

وليس بمسير أن نثبت أن التوحيدي قرأ الكتاب المقدس «بمهدية» الجديد والقديم. فقد أشرنا في عدة مواضع من هذا الكتاب إلى التشابه بين عبارات التوحيدي وبين آيات في الأنجيل. وهذا يقطع بأنه قرأها أو في القليل عرف الكثير عنها، وآيات ينحصرها، ومادام قد قرأها، فمن الطبيعي أن يقرأ أسفار «العهد القديم» بل أن يعجب بها، وهو الرجل الشاعر المزاج، الصوفي النفس ومن ذا الذي يقرأ «المزامير» و«سفر أيوب» و«مراثي أرميا» والأسفار الخمسة المنسوبة إلى سليمان ولا يطرب لها، إن كان في مثل نفسية التوحيدي.

يضاف إلى هذا السبب «المكتوب» أنه كان على صلة وثيقة بابي على عيسى بن زرعة، وكانا يجتمعان في صمبة واحدة، وكثيرا أشار إليه التوحيدي ووصفه، وأبوميسى بن زرعة من كبار المسيحيين اليعاقبة الذين كانت لهم مكانة ملحوظة الجلال في الكنيسة اليعقوبية المسيحية.

فكيف لا يفيد التوحيدي منه، ولطالما أفاد بن زرعة من التوحيدي وسائر أصحابه.

لهذا كله نرجح أن يكون التوحيدي قد تأثر «مزامير» داود، خصوصا أنه لم يجد شواهد سبقته إلى هذا النوع في الأدب الإسلامي، اللهم إلا آثارا ضئيلة قد نجد البعض منها أولا في كتب الحارث المحاسبى ثم في كلمات الحلاج لكن هذه

الآثار بعيدة الشبه كثيرا عن كتاب «الإشارات» هذا، فلا يمكن أن يكون صاحبنا تأثرها وحدها نماذج له، وإنما الكتاب الذي يمكن أن يكون قد تأثره حقا وبطريق مباشر وبصورة قوية بارزة، هو كتاب «المزامير» المنسوبة إلى داود النبي.

وهنا ميدان خصب للدراسة الأدبية، وهو مدى تأثير الأدب العربي الإسلامي بالكتاب المقدس «بمهدية» القديم والجديد، خصوصا «العهد القديم» قد ترجم ترجمة ممتازة إلى العربية في القرن الثالث، وهي الترجمة التي قام بها حنين بن اسحق.

والشواهد على هذا التأثير عديدة، نذكر منها في المقام الأول أبا عثمان الجاحظ (٢٦٦) فهو في رسائله كثير الإشارة إلى آيات في «الأنجيل» خصوصا، وإلى أحداث تاريخية خاصة بالمسيح، وهو يورد هذه الآيات أحيانا بنصوصها في ترجمة رائعة، إلا ليثها وجدت اليوم لتحل محل الترجمة الشائعة لأجمية لبائسة لتى يتداولها النصارى اليوم في البلاد العربية.

على أن دعوانا تأثر التوحيدي بأسلوب «مزامير» داود لا تقدر في أصالة التوحيدي، بل نرى فيها ما يؤكد هذه الأصالة ويرفع من مكانتها ومكانة صاحبها. فلسنا من أولئك التفاهين العجزة الواهمين المفرورين الذين يفرعون من فكرة التأثر فتنتهي

الروحي الإسلامي، الذي يشمل فن المناجاة الإلهية، وهو فن يدل على ارتفاع هائل في مستوى الذاتية، وعلى عمق في غور الصياغة الباطنية، وعلى إرهاب في الحساسية الكونية عند النفوس المتقدمة يشواظ من نار القداسة العليا، وفي علاقتها تأكيد مع ذلك لكمال إنسانيتها.

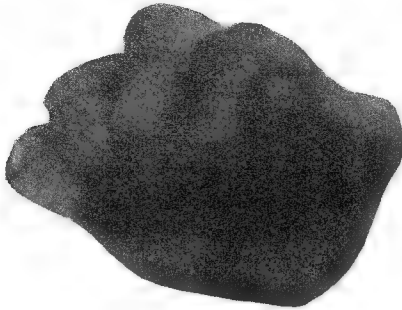
الهوامش

- (١) «الامتاع والمؤانسة» ج ١ ص ٧، القاهرة سنة ١٩٢٩
- (٢) «ياقوت: معجم الأدباء»، نشرة القاهرة، ج ١٥ ص ١٨، القاهرة بدون تاريخ.
- (٣) المرجع السابق، ج ١٥ ص ١٠.
- (٤) المرجع السابق، ج ١٥ ص ١٢
- (٥) المرجع السابق، ج ١٥ ص ١٣
- (٦) «ياقوت: معجم الأدباء» ترجمة التوحيدي، ج ١٥ ص ١٩
- (٧) «الإشارات الإلهية» ص ٧٩
- (٨) النديم.
- (٩) القرية الخلق الصغيرة.
- (١٠) تاج الدين السبكي: «طبقات الشافعية»، ج ٤ ص ٢، القاهرة بلا تاريخ.
- (١١) «جلال الأدباء» ج ١٥ ص ٥٤: «ولو كان يتأله، والناس على ثقة من دينه».
- (١٢) أورده السبكي في الكتاب

أصالتهم المزعومة إلى أن تصبح طلاء زائفا من السطحية الرخيصة التي لا ترضي غير الأغرار الأغمار من أمثالهم.

والكتاب بعد هذا غنى بما فيه من منهج في المناجاة لانكاد نجد له نظيرا قبل التوحيدي، وبهذا يمكن أن يعد رائد نوعه، والنموذج الأول لكتب المناجيات التي سنراها من بعد في الأدب الصوفي، مثل «مناجاة الفرد الكامل» للصدر القنوي (٢٧) وهي مناجيات فيها وجه الخطاب إلى الله بلفظ راقية قريبة الشبه بأسلوب التوحيدي في «الإشارات» ولكن تفتقر عن لغة هذا الأخير بأن أسلوبها أحفل بالمصطلحات الفلسفية والصوفية، وأقل حظا من الجمال الفني والطلاوة الموسيقية والأدبية، لسنا نبعد كثيرا إذا قررنا أن من الممكن أن يكون ثمت تأثر من جانب الصدر القنوي بأسلوب التوحيدي في كتاب «الإشارات الإلهية» فضلا عن منهجه.

وإذا كانت الصنعة الفنية قد غلبت على أسلوب التوحيدي في هذا الكتاب على حساب المعنى والتجربة الروحية، في بعض المواضع، فليس هذا بقادر في شيء من القيمة الخطيرة التي لهذا الكتاب في تاريخ التصوف الإسلامي والحياة الروحية، تلك القيمة التي نرجو أن تتاح لنا فرصة قريبة للتحديث عنها وبيانها في ذاتها ومع قارنتها بنظائرها في هذا الميدان الضخم، في الأدب



من أعمال الفنانة عايذة شحاتة.

- المذكور ج ٤ ص ٢. والشباب «المقدمة من ٧ باري سنة ١٩٤٧.
- (١٢) تاج الدين عبد الوهاب السبكي: «طبقات الشافعية» ج ٤ ص ٣، القاهرة بلا تاريخ.
- (١٤) راجع كتابنا من رابعة العدوية، «شهادة الحب الإلهي».
- (١٥) ولد فرنسيس كفكا في ٢ يوليو ١٨٨٣ بمدينة براغ بتشيكوسلوفاكيا (التابعة للإمبراطورية النمساوية في ذلك الحين)، وتوفي إثر أصابته بالسل في ٢ يونيو سنة ١٩٢٤ في مصحة كيرلنج قرب فيينا بالنمسا.
- (١٦) «الامتبارات» (أو التاملات)، الفقرة رقم ١. مجموع مؤلفاته: ج ٣ ص ٢١٦.
- (١٧) ص ١٣٧ - ١٣٨، القاهرة، سنة ١٩٤٥.
- (١٨) ص ٨٧.
- (١٩) في «تكريات الطفولة
- والشباب «المقدمة من ٧ باري سنة ١٩٤٧.
- (٢٠) «معجم الأبناء» ج ١٥، ص ١٦.
- (٢١) الفضل، وحسن الحال.
- (٢٢) ياقوت: «معجم الأبناء» ج ١٥، ص ١٨.
- (٢٣) المرجع السابق، ج ١٥ ص ١٩.
- (٢٤) المرجع نفسه، ج ١٥ ص ٢١.
- (٢٥) المرجع نفسه، ج ١٥ ص ٢٢.
- (٢٦) راجع: «مجموع رسائل الجاحظ» ص ٥٤، ٥٨، نشره باول كراوس القاهرة سنة ١٩٤٣، ثم «كتاب الجاحظ إلى أحمد بن أبي داود» في «سرح العيون شرح رسالة ابن زيدون» لابن نباتة، ص ١٧٥.
- (٢٧) مخطوط بالظاهرية بدمشق تحت رقم ٥٨٩٥ عام من الورقة ١٦ ب إلى ٣٧، مقاس ١٨×١٢ سم. وسنقوم عما قريب بنشره

الرؤية الجمالية عند التوحيدى:

عين هى ينبوع العيون

حلمى سالم

قارئ غير مشتغل بالفلسفة وغير
مشتغل بالنقد على السواء) هو التجول
فى النظرات المتفرقة لأبى حيان
التوحيدى فى هذا المجال لاستخلاص
«رؤية» مقاربة فى أمور الفن والأدب،
من خلال الشذرات المتناثرة فى كتبه،
ومن خلال طرائقه هو نفسه فى الكتابة
والإنشاء.

ولعل المدخل الكبير الى النظرية
الفنية عند التوحيدى هو المدخل
الفلسفى، فيه يمكن أن نقرب الاقتراب

«الكلام على الكلام صعب،
لأنه يدور على نفسه،
ويلتبس بعضه ببعضه»

ليس هدف هذه السطور اختلاق
نظرية. فى الفن لأبى حيان
التوحيدى (٣١٠هـ - ٤١٤هـ)،
فالمعروف أنه لم يترك أثرا كاملا
متكاملا فى هذا الشأن (إذا استثنينا
رسائله الضائعة: الكلام على
الكلام). ولكن قصارى ماطمح اليه
«التي يقوم بها

الصحيح من «فلسفة الجمال» - إذا
صح التعبير - عنده. وفي هذا الإطار
يمكن أن نقول إن الملمح الغالب الذي
يلخص موقف التوحيدي الفلسفي هو
«التوسط» ، والاعتدال، أو التوفيق.
وهو الملمح الذي سيلقى بظله فهمه
الأدبي والفني كذلك. ففي العديد من
المشاكل الكبرى التي اضطرر حولها
الصراع الفكري/ الاجتماعي في العصور
الإسلامية قبل القرن الرابع الهجري، ثم
في القرن الرابع الهجري نفسه، كان
التوحيدي يقف الموقف المعتدل، الذي
«يتوسط بين طرفين».

وكانت مسألة «الذات الإلهية
وصفاتها» واحدة من أكبر المسائل
التي احتدم حولها الفكر واختلف هنا
نجد التوحيدي يقف في الموضع المتوسط
بين المشبهين والمنزهين.

يرفض التوحيدي كلا الموقفين لأنه
يرى استحالة وصف الذات الإلهية، وذلك
أن «الله الذي لا سبيل للعقل أن يدركه
أو يحيط به أو يجده وجدانا، أولى
وأحرى أن يمسك عنه عجزا واستخذاء ،
وتضاؤلا واستعفاء. فعلى هذا قد وضع
أن الصمت في هذا المكان أمود على
صاحبه من النطق ، لأن الصمت عن
المجهول أنفع من الجهل بالمعلوم». وهو
يؤكد هذا المعنى بمناجياته الجميلة
التالية:

«كل ما أقوله فانت فوقه،

وكل ما أخمره فانت أعلى
منه،

فالقول لا يأتي على حقه في
تعتك،

والضمير لا يحيط بكنهك.

فالقول وإن كان فيك فهو
منك،

والخاطر وإن كان من أجلك
فهو لك».

والحقيقة أن هذا التوسط لم يقتصر
على الفكر الفلسفي والأدبي عند
التوحيدي، بل اشتمل حياته الاجتماعية
نفسها، فيذكر د. حسين مروة أن
التوحيدي قد اتخذ طريقا وسطا في
سلوكه العام «فهو من جهة كان قريبا
إلى أصحاب الفلسفة والتصوف .. ولكنه
كان أكثر واقعية من جماعته هؤلاء، فلم
يقنع بواقع حاله، ولم يستسلم لفقره
المدقع». (تراثنا: كيف نعرفه).

«الحق أقرب من أن يشار إليه،

وأبعد من أن يطلع عليه،

لأن قربه ليس بتدان،

وبعده ليس بتناء».

حسبنا فقط أن نشير إليه:

«إشارة إلى عين من غير كيف
ولا أين،

ولا تنويه ولا مين:

عين هي ينبوع العيون،

وحقيقة ما كان ويكون

على اختلاف القلق والسكون».

(أرجو أن تلاحظ ، صديقي القارئ،

أنني سأنشر كثيرا من المقتطفات التي

سأوردها من التوحيدي، على هيئة شكل

«الشعر الحر»، حتى ترى معا أننا

ولهذا فهو ينقل عن أفلاطون في «المقاييسات» مامعناه «إن الحق لم يصيبه الناس في كل وجوهه ، ولا أخطاؤه في كل وجوهه، بل أصاب منه كل إنسان جهة». ويمتد أثر أفلاطون عليه ليتبدى في غير موضع، وخاصة في مسألة الوجود، أو عالم الحقائق وعالم الظلال، حيث يرى التوحيدي «أن الأمور الموجودة على ضربين: ضرب له الوجود الحق، فالأمور الموجودة بالحق قد أعطت البقية نسبة من جهة الوجود، وارتفعت منها حقيقة ذلك، فالحاكم بالاعتبار، الفاحص عن هذه الأسرار، إن أصاب فينسب الوجود الذي لهذا العالم السفلى من ذلك العالم العلوي، وإن أخطأ فيما فات هذا العالم السفلى من ذلك العالم العلوي».

ولعل هذه المواقف الكثيرة لاتدل فقط على منهج التوحيدي في التوسط والاعتدال - الذي يشارف الجدلية أحيانا ويشارف التوفيقية أحيانا أخرى- بل تدل كذلك على أنه واحد من أوائل المفكرين الإسلاميين الذين أشاروا إشارة مبكرة الى «نسبية المعرفة». ذلك إن من طبيعة كل مفكر بشري- يقول د. زكريا إبراهيم في كتابه: «أبو حيان التوحيدي، أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء»- أن يقصر نظره على ناحية واحدة، دون سواها، من نواحي الوجود، ومن ثم فإنه قلما يصيب من الحقيقة أكثر من جهة، بينما تفوته منها جهات أخرى فطن إليها غيره.

إزاء شاعر نثري ، سبق- مع أقران عديدين له- تجربة «قصيدة النثر» التي نتحدث عنها اليوم، بعشرة قرون).

وبالمثل كان موقف التوحيدي من قضية «الجبر والاختيار» ، فعلى حين وقف بعض الفرقاء ناحية القول «بالجبرية» حتى لكان ليس للإنسان من ارادة ، ووقف بعض الفرقاء موقف «الاختيار» الكامل حتى لكان لا وجود للوح المحفوظ الذي سطرته فيه المصائر والنهايات من قبل، وقف التوحيدي - في البصائر والذخائر- الموقف الذي يجمع النقيضين بقوله الذي يرى أن كلا الموقفين مؤد للآخر:

«إعلم أن الاضطراب موشع بالاختيار،

والاختيار مبطن بالاضطراب،

وهما جاريان على سندانهما،

وماضيان في مثنهما،

ولا ينفرد هذا عن هذا،

ولا يخلو هذا من هذا».

بهذه الرؤية «التعادلية» نظر التوحيدي في مسألة تداخل الحق والباطل، فيروى على لسان هلى بن أبى طالب أنه قال : «إن الحق لوجاء محضاً لما اختلف فيه ذو حجا، وأن الباطل لوجاء محضاً لما اختلف فيه ذو حجا، ولكن أخذ طبعاً من هذا، وضعت من هذا». ويعلق التوحيدي بقوله: «وهذا كلام شريف يحوى معانى سمحة في العقل» (البصائر والذخائر).

كتاب، «لا ينطق»، وإنما ينطق به الرجال» . وهي الفكرة نفسها التي فصلها في العصر الراهن هـ. نصر حامد أبو زيد في تأويله للقرآن وللنصوص الدينية، تحت قاعدة التفريق بين «النص» و«قراء النص».

على أن هذه الفكرة على أهميتها الفلسفية البارزة ربما تفضي في «الذهب الجمالي» إلى نتيجة معاكسة. إن القول بأن «النقبة كثيرة والعروس واحدة» - كما أعلن الأقدمون - قد يعنى، في الفكر الأدبي، أن المضمون أو المعنى ثابت أبدي لا يتغير، وإنما تتعدد فقط أشكاله. وأن تعدد أشكال المضمون لا يؤثر على ثبات المضمون وواحديته، وهي إحدى الأفكار المثالية التي تنتهي إلى الاعتقاد بأن «الشكل» الفني ليس سوى «ثوب» أو «نقاب» يتلبس على المعنى، فلا يتغير المعنى مع تغيرات الثوب!

فوق هذه الأرضية الفلسفية يمكن أن نرى نظرات التوحيدى الجمالية والفنية والأدبية. هذه الأرضية الفلسفية التي يمكن أن نوجزها بتمثيل التوحيدى للفكر المثالى في العصور الإسلامية، بجوانبه المضيئة وجوانبه الضارة، وبتجسيده لأبرز سمات هذا الفكر المثالى: الامتلاء بالتناقضات والتعارضات. هذه التعارضات التي أشار إليها هـ. حسين مروة موحدا أن من تناقض شخصية أبى حيان أنه ظل بين النزعة الصوفية ونشدان الحقيقة الفلسفية طول حياته، يتجاذبانه في

ومن الجلى أن هذا الاعتقاد الفلسفى يؤدى من الناحية المذهبية إلى الإيمان بأن الحقيقة ليست ذات وجه واحد، كما يؤدى من الناحية الجمالية إلى الإيمان بأن الجمال متعدد الوجوه والألوان. وهذا ما نلاحظه عندما نجد أسلوبه نفسه يجمع بين «تعدد» فنى وفكرى متنوع. بل إن هذا الاعتقاد فى التعدد قد أدى به إلى الإيمان «بالتسامح المذهبى» و«التواصل الفكرى» ، فما دامت الحقيقة موزعة بين شتى المذاهب ، فالحاصل «إن النفوس تتقارح ، والعقول تتلاقح، والألسنة تتفانح». ولانشط كثيرا إذا قلنا إن هذه الدعوة إلى التسامح المذهبى والتعايش الفكرى هى التى استقى منها المفكرون المستنيريون بعد ذلك بعشرة قرون فكرتهم الكبيرة حول «حوار الحضارات»!

لكن هذه «النسبية» لاتعنى إلغاء «المطلق» . ذلك أن «الحق ليس مختلفا فى نفسه، بل الناظرون إليه اقتسموا الجهات، فقابل كل منهم من جهة ماقابله، وأبان عنه تارة بالإشارة إليه وتارة بالعبارة عنه، وظن الظان أن ذلك اختلاف مصدر عن الحق ، وإنما هو اختلاف ورد من ناحية الباحثين عن الحق». ولعل هذه الفكرة هى التى أرادها على بن أبى طالب حينما وصف القرآن بأنه حمال أوجه، وحينما أوصى أحد رجاله بالإيجاد الخوارج بالقرآن، لأن القرآن كلام مسطور فى

مثل صراع أو مأساة، فطورا يستخلصه التصوف وطورا تستأثر به الفلسفة. ولسوف نلاحظ أن قسما من رؤى التوحيدى الجمالية ينتمى إلى النزعة الصوفية بينما سينتمى قسم آخر منها إلى النزعة الفلسفية؛

من هذه الزوايا المثالية، يمكن أن ندرك التأثير الشديد لدى التوحيدى بفكر أفلاطون. وقد مرت بنا شذرات من مثل هذا التأثير، ويواجهنا الآن وجه آخر من أبرز وجوه هذا التأثير، وهو استنكاف التوحيدى (كأفلاطون) للشعر والشعراء، فهو يقرر فى «الإمتاع والمؤانسة»: «لست من الشمر والشمراء فى شئ، وأكره أن أخطو على شخص، وأحتسى غير محض». ولعله فى ذلك متأثر - بجوار أفلاطون الذى أخرج الشعراء من مدينته الفاضلة - بموقف القرآن من الشعر والشعراء، حيث وصف القرآن الشعراء بأنهم يقولون ما لا يفعلون وفى كل واد يهيمون. ويروى لنا التوحيدى عن ابن كعب الأنصارى قوله: «إن من شرف النثر أن النبى لم ينطق إلا به أمرا وناهيا، ومستضبرا ومضبرا، وهاديا وراعظا، وغاضيا وراضيا، وماسلب النظم الا لهبوطه من درجة النثر، ولانزله عنه الا لما فيه من النقص».

وعلى الرغم من أن التوحيدى قد يرى بوضوح أن «المحسوسات مغاير للمعقولات» فإنه كثيرا ما يرى أن «المعقولات» هى أشرف من المادة، وأن

المعنى من ثم أهم من صياغته. ولقد سأل أبو اسحق الصابى فى تفضيل النثر والنظم فأجاب: «النثر أشرف جوهرًا، والنظم أشرف عرضًا» لأنه يربط الجوهر بالعقل، والمرض بالحس. والعقل أشرف من الحس، حتى لو كانت «المحسوسات مغاير للمعقولات».

فى هذا الفكر المثالى نجد العديد من التناقضات، وفى فكر التوحيدى أمثلة وافرة لهذا الفكر ولتناقضاته. نحن نراه يعتبر «اللفظ» مجرد وعاء أو إناء «للمعنى». وفى مقابسته الهامة رقم ٦٠ من «المقابسات» يورد قول أستاذه السجستاني: «العقل يطلب المعنى، فلذلك لاحظ للفظ عنده، وإن كان متشوقا معشوقا. والدليل على أن المعنى مطلوب النفس - دون اللفظ الموشع بالوزن المحمول على الضرورة - أن المعنى متى صوّر بالسانح والباطل وتوفى الحكم، لم يبال بما يقويه من اللفظ، الذى هو كاللباس والمعروض والإناء والظرف». لكن التوحيدى يعود فى موضع آخر من «الإمتاع والمؤانسة» ليرفض الفكرة التى تقول: «إن من عبر عن نفسه بلفظ ملحون أو محرف أو موشوع غير موضعه، وأفهم غيره، فقد كفى». إنه لا يوافق على ذلك لأنه - يقول د. زكريا إبراهيم - «يحرص دائما على جمال اللفظ، وموسيقية العبارة، وحلاوة التعبير، ورشاقة الصياغة، وحسن السبك». وهذا الاعتناء هو ما أكدته أحمد أمين فى مقدمة

ومتناقضين بالعنصر». على ذلك فإن حد البلاغة هو «ما أدى المعنى إلى القلب في حسن صورة من اللفظ».

والغزى الرئيسى فى هذا السياق هو أن التوحيدي (على الرغم من هذه الموازنة الدقيقة، أو فى سياقها الحرج) يفرق بين الطبيعية والصناعة، فيرى أن الطبيعة محتاجة للصناعة، مادامت مرتبة الطبيعة دون مرتبة النفس. ويرى أن البلاغة هى «الصدق فى المعانى مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف، وإصابة اللغة، وتحرى الملاحظة والمشاكل، برفض الاستكراه، ومجانبة التعسف» (المقاسبات).

ولقد صارت هذه العلاقة الوثيقة بين الطبيعة والصناعة إحدى مقومات الفكر الجمالى الحديث، حيث رأى «باير»، مثلاً، أن الفن فى حقيقته هو حيلة يصطنعها الإنسان الصانع، أو هو «ديالكتيك حسي» يقوم على العقل والصنعة معا (كما يقول زكريا إبراهيم فى كتابه: مشكلة الفن). وهو ما أكدته كذلك جون ديوى، مثلاً، حين ربط بين الفن والحضارة، مقرأ أن شتى خبرات المجتمع العملية والاجتماعية والتربوية قد اصطبلت فى كل زمان ومكان بصيغة جمالية واضحة.

وهذا أبو حيان ينصح أديبا (فى الإمتاع والمؤانسة) بقوله: «لاتعشق اللفظ دون المعنى، ولا تهر المعنى دون

«البصائر والذخائر» حين قال: «إن التوحيدي لا يتفخخ فى الأسلوب على حساب المعنى، ولا يتدقق فى المعنى وينسى الأسلوب». ولذلك فإن د. حسين مروة يلخص أدب التوحيدي بأنه يجمع ثلاث صفات: الذاتى الوصفى، الذاتى الوجدانى، الموضوعى. ويؤكد أنه لم يكن ممن تلهيهم الصورة اللفظية والبيانىة عن فكرة الموضوع ومحتواه، بل نراه يدقق فى اختيار اللفظة والمبارة لكى يجلو الفكرة بدقائقها، ولكن طواعية اللغة له وثروته اللفظية الغزيرة تخيل لنا أنه مأخوذ بسحر الكلمة عن واقع مضمونها التعبيري».

الأهم من ذلك كله أن التوحيدي يدعو دعوة أخرى أكثر اعتدالا، هى الموازنة بين اللفظ والمعنى، أو بين الشكل والمضمون، فنجدته فى «الإشارات الإلهية» يقول: «إياك أن تقف مع اللفظ القصير فتسحر به عن المعنى المريض، فإن اللفظ للعامة، والمعنى للخاصة». ثم إنه يستجلى ذلك الجدل العميق بين «الشكل والمضمون» فى «رسالة فى العلوم» بقوله: «إن من استشار رأى الصحيح فى هذه الصناعة الشريفة علم أنه الى سلاسة الطبع أحوج منه الى مغالبة اللفظ، وأنه متى فاتته اللفظ الحر لم يظهر بالمعنى الحر، لأنه متى نظم معنى حرا ولفظا عيدا، أو معنى عيدا ولفظا حرا، فقد جمع بين متناقضين بالجواهر

اللفظ» لأنه يرى أن البلاغة فن مركب من اللفظ اللغوي، والصوغ الطباعي، والتأليف الصناعي، والاستعمال الاصطلاحي.

هكذا، فإن التوحيدي، والعرب بعامة في قول زكريا إبراهيم، «قد فهموا أن الفن هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة، مادام دور الصناعة هو تسجيل ماتمليه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية» (مشكلة الفن).

«الصناعة»، إذن، ضرورية عند التوحيدي، لكنه يفرق بين «الصناعة» و«التصنع»، إذ «الذي ينبغي له (للأديب) أن يبرأ منه: التكلف فإنه مفضحة، وصاحبه مذموم» (رسالة في العلوم)، وعلى ذلك؛ فإن: «شر أقات البلاغة الاستكراه، وأنصع نصائعها الرضا بالعفو».

من هنا، كان التوحيدي ضد الإسراف في المحسنات المصطنعة، فهو يرى أن السجع، مثلا، ينبغي أن يكون كالطراز في الثوب، أو كالمالح في الطعام، أو كالكحل في الوجه، ولو كان الوجه كله خالاً، لما رأت فيه العين جمالا. ومن ذلك كله يبطل التوحيدي «شرط الكلام»: «أحسن الكلام مارق لفظه، ولطف معناه، وتلاها رونقه، وقامت صورته بين نظم كانه نثر، ونثر كانه نظم، يطمح مشهوده بالسمع، ويمتنع

مقصوده على الطبع». (الإمتاع والمؤانسة).

بل إن التوحيدي لا يكتفى برفض الفكرة القائلة بأن من عبر عن نفسه بلفظ ملحم وأقهر غيره فقد كفى- كما سبق- وإنما يقول إن الكلام يتغير المراد فيه باختلاف الإعراب، كما يتغير الحكم فيه باختلاف الأسماء، وكما يتغير المفهوم باختلاف الأفعال، وكما ينقلب المعنى باختلاف الحروف. (زكريا إبراهيم: التوحيدي).

والسؤال هو: أليست أفكار التوحيدي عن «أحسن الكلام» وعن اختلاف المعنى باختلاف الإعراب والنحو والحروف، هي من العناصر الرئيسية المعاصرة في الفكر الجمالي الحديث في لحظتنا الراهنة؟

ولأن أبا حيان يضع «التشكيل» الفن موضع السليم، فهو قد انتبه إلى أن الفن صراع عنيف ضد المادة، مادة اللفظ وقواعدها وشروطها. ولعل نصه السديد التالي (من: الإمتاع والمؤانسة) يوضح لنا كيف أن الإبداع معاركة جاهدة لشروط باهظة، ومنازلة شديدة لخصم عصى:

«إن الكلام صلف تياه، لا يستجيب لكل إنسان، ولا يصحب كل لسان، وخطره كثير، ومتعاطيه مغرور، وله أرن (نشاط وحركة) كآرن المهر،

وإباء كإباء الحرون،

وزهو كزهو الملك،

وخفق كخفق البرق،

وهو يتسهل مرة ويتمسر مرارا،

ويذل طورا ويعز أطوارا.

ولذا فإن دعوة التوحيدى لامتلاك الأدوات دعوة جوهريّة فى إطار فهمه الجمالى، إذ أن «من تكامل حظه من اللغة، وتوفر نصيبه من النحو، كان بالكلام أمهر، وعلى تصريف المعانى أقدر، وازداد بصيرة فى قيمة الإنسان» (رسالة فى العلوم).

بإمكاننا الآن أن نشير الى ست ركائز أساسية فى نظرية الفن عند أبى حيان التوحيدى:

الأولى: هى تمييز الإنسان عن الميوان بالفن، فالإنسان لايفضل الحيوان بعقله فقط ، بل كذلك بالحاسة الغفبية أو بالقدرة على تذوق الجمال، حيث الإنسان مفضل عن الحيوان «بالأيدى لإقامة الصناعات، وإبراز الصور فيها مماثلة لما فى الطبيعة بقوة النفس». وهنا ، بالطبع، فكرة «المحاكاة» التقليدية .

الثانية: تساؤل- فى «الهوامل والشوامل» وطبيعته :«ما سبب استحسان الصورة الحسنة؟ وما هذا الولوع الظاهر، والنظر، والعشق الواقع من القلب، والصبابة المتيمّة للنفس ، والفكر الطارد للنوم، والخيال النعائل

للإنسان؟ أهذه كلها من آثار الطبيعة ؟ أم من عوارض النفس؟ أم هى من دواعى العقل؟ أم من سهام الروح؟».

الثالثة: التساؤل ، كذلك ، عن كنه «الانفعال الجمالى»: «لم صار من يطرب للفناء ويرتاح لسماعه يمد يده ، ويحرك رأسه، وربما قام وجال، ورقص وتعر وصرخ، وربما عدا وهام؟».

وهو يحكى لنا عن أحد الصوفية كان إذا سمع غناء إحدى الجوارى «ضرب بنفسه الأرض، وتمرغ فى التراب، وهاج وأزيد، وتغفر شعره... فإنه يعرض بنائه، ويخمش بظفره، ويركل برجله» (الإمتاع والمؤانسة).

الرابعة: امتباره أن الغناء أكثر أثرا على النفس من كل فن عداه. تجده يقول :«أعلمت- جعلت فداك- أن الأوائل كانت تقول: من سمع الغناء على حقيقته مات؟».

الخامسة: ضرورة الثقافة والمعرفة للحدود. فهو يبين لنا أن البلوغ يستمد بلاغته من العقل، ويصدر فيها عن التمييز الصحيح، وأن البلاغة جد يجمع ثمرات العقل، وفن يحتاج الى دراسة وتحصيل وطول مراس. فالكاتب لا يكون كاملا إلا بعد أن ينهض بدراسة هذه الصناعة ، ويجمع اليها أصولا من الفقه وآيات من القرآن وعلماء واسعا بالحديث، وأخبارا كثيرة مختلفة فى فنون شتى لتكون عدة له عند الحاجة اليها، مع الأمثال السائرة والأبيات النادرة، والعبارات الماثورة ، والتجارب

«المقاييسات» يؤكد «التقاطع» بينهما «ففى النثر ظل من النظم، ولولا ذلك لما خف ولا حلا ولا طاب ولا تحلا. وفى النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ماتميزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادر له ولا بحوره وطرائقه ولا أشتلت وصائله وعلائقه». ولا بد أن نربط، هنا، هذا «التوسط» بفكره الفلسفى، الذى رأينا كيف أن سمته الغالبة كانت التوسط بين النقيضين، على أساس من رؤيته الشاملة فى أن «الوسط فيه الطرفان».

ثم إنه يقول قولته الكبيرة التى يمكن أن يتمسك بها شعراء التجربة النثرية الحديثة، حيث «إذا كان للشعر وزن هو النظم، فإن للنثر وزنا هو سياق الحديث». لكنه يعود الى الموازنة بين النوعين، فىرى بلسان أبى سليمان «إن للنثر فضيلته التى لا تنكر، كما أن للنظم شرفه الذى لا يحد ولا يسترد، لأن مناقب النثر فى مقابلة مناقب النظم، ومثالب النظم فى مقابلة مثالب النثر، والذى لابد منه فيهما: السلامة والدقة، وتجنب العويص، وما يحتاج الى التاويل والتخليص».

على أن التوحيدى يرجع الى تفضيل «النثر» على الشعر لأسباب عديدة، منها اتصال النثر- عنده- بالعقل واتصال الشعر بالحس، كما سبق، ومنها نزوعه المثالى الأسمى حول أسبقية المعنى على المادة، وهو لذلك يتجنبنى ترتيب أبى عبيد الكاتب

المعهود، والمجالس المشهودة. (الإمتاع والمؤانسة). ذلك أنه «ليس شئ أنفع للمنشئ من سوء الظن بنفسه، والرجوع الى غيره وإن كان دونه فى الدرجة. وليس فى الدنيا محسوب إلا وهو محتاج الى تثقيف. والمستعين خير من المستبد، ومن تفرد لم يكمل، ومن شاور لم يتقص».

السادسة: هذا التفريق البديع بين الصدق الواقعى والصدق الفنى. فيبين لنا أن البليغ قد يكذب، دون أن يكون بكذبه خارجا على قواعد الصدق الفنى، لأن «ذلك الكذب قد ألبس لباس الصدق، وأعير حلة الحق، فالصدق حاكم» كما يقول أستاذه أبو سليمان. وليس من العسير التقاط الصلة بين هذه الفكرة والفكرة التى أوردها د. جابر عصفور. منسوبة إلى ايزوقراطيس (أحد سوفسطائية اليونان) الذى يرد البلاغة الى المقدرة على «جعل الأشياء الصغيرة عظيمة والأشياء العظيمة صغيرة» وهى التى ذكرها الترحيدى حين قال: «قليل لسقراطس: ما صناعة الخطيب؟ قال: أن يعظم الأشياء الحقيقرة، ويصغر شأن الأشياء العظيمة» (بلاغة المقومين- مجلة الف- ١٩٩٢)

فى غير موضع من أعمال التوحيدى جرت أحاديث حول النثر والنظم. وخلاصة كل هذه الأحاديث هى رصيد مكنوز لحركة الصداثة الشعرية المعاصرة. فى البدء يقر التوحيدى بتداخل النثر والنظم، لتجده فى المقابلة ٦٠ من

وعاقبتى مصمودة عندك
بالأفضل فالأفضل،

من حياة طيبة أنت الواعد
بها ووعدك الحق،

ونعيم دائم أنت المبلغ إليه.

ويعلق د. زكريا إبراهيم متسائلا:

ألسنا نجد فى هذا الدعاء من الإيقاع
الصوتى والتناغم اللفظى ما يجعل منه
«شعرا منشورا» لا يقل طلاوة عن
الكلام المنظوم؟ (لاحظ أن تعليق زكريا
إبراهيم هذا كان عام ١٩٦٤، أى فى نفس
العام الذى حول فيه العقاد شعر صلاح
عبد الصبور (الموزون حسب وحدة
التفعيلة لوحدة البيت) إلى «لجنة النثر
للاختصاص»!)

ولعل هذا النزع البديع فى كتابة
أبى حيان هو الذى جعل آدم متز فى
كتابه «المفسرة الإسلامية فى
القرن الرابع الهجرى» يرى أنه لم
يكتب فى النثر العربى بعد أبى حيان
ما هو أسهل وأقوى تعبيرا عن شخصية
صاحبه مما كتب أبو حيان. هذه الكتابة
التي وصفها د. زكريا إبراهيم بأنها
«حارة دافئة، تمتزج فيها الفكرة
بالمعاطفة، ويختلط فيها التصور العقلى
بالتأثر الوجدانى».

تعود إلى القول إن الانحياز للنثر
عند التوحيدى يتأكد بإيراده لقول أبى
مسبب الكرخى (وهو صوفى
مثل): «النثر أصل الكلام والنظم
فرعه، والأصل أشرف من الفرع،
والفرع أنقص من الأصل». وليس

النصرانى: «ينبغي أن يكون الغرض
الأول فى صحة المعنى، والغرض الثانى
فى تخير اللفظ، والغرض الثالث فى
تسهيل النظم وحلاوة التأليف،
واجتلاب الرونق، والاقتصاد فى
المؤاظة».

وربما كان السبب الرئيسى فى
تفضيل التوحيدى للنثر على الشعر هو
أنه كان ناشرا لاشاعرا- كما مر بنا- وقد
جاءت رسائله ومصنفاته «قصائد
منثورة» يشيع فيها من الجمال الفنى
والطلاوة الموسيقية والأدبية ما لا نكاد
نجد له نظيرا فى كل تاريخ الأدب
العربى- كما يقول د. زكريا إبراهيم،
الذى يسوق لنا هذه القطعة البديعة:

«اللهم إنى أسألك جدا مقرونا
بالتوفيق،

وعلما بريئا من الجهل،

وعملا هريا من الضلل،

وقولا موشحا بالصواب،

وحالا دائرة مع الحق،

وفطنة عقل مبصرة فى سلامة
صدر،

وراحة جسم راجعة الى روح
بال،

وسكون نفس موصولا بثبات
يقين،

وصحة حجة بعيدة عن مرض
شبهة،

حتى تكون غايتى فى هذه
الدار

مقصودة بالأمثل فالأمثل،

الى طلاب البلاغة، أن طالب الأدب عليه:
«ألا يقتصر على معرفة
التأليف

دون معرفة حسن التأليف،
.....ليترقق عليه ماء الصدق ،
ويبدو منه لآء الحقيقة» (البصائر
والذخائر).

هناك مجموعتان من العلاقات
تحكمان رؤية التوحيدى للعالم. الأولى
تبدأ بالعقل وتمر بالجوهر وتنتهى
بالنثر. والثانية تبدأ بالحس وتمر
بالعرض وتنتهى بالشعر. ولو
عدنا الى ثنائية التوحيدى لأدركنا
معنى هذه الرؤية، خاصة إذا رأينا
محاولاته فى التوازن أو التوفيق
الدقيق بينهما (وهى المحاولة التى
سعى إليها زكى نجيب محمود فى
العصر الحديث). ويردنا هذا التوسط
إلى مقابسته الشهيرة حول «أن
الوسط فيه الطرفان» . إذ روى
التوحيدى عن أبى سليمان: «قال بعض
الطبيعيين: الوسط فيه الطرفان ،
فإن الماء الفاتر توجد فيه
الحرارة والبرودة. ثم قال: هذا بيان
قول الأوائل: الإنسان لب العالم، وهو
فى الوسط لانتسابه الى ماعلا عليه
بالمائلة ، والى ماسفل عنه بالمشاركة.
ففيه الطرفان، أعنى فيه شرف الأجرام
الناطقة بالمعرفة والاستبصار، والبحث
والاعتبار، وفيه صفة الاجسام الحية
الجاهلة».

ومن هذه التوازنات أنه «من الصورة

من ريب فى أن من أسباب شرف النثر
عند التوحيدى أن الكتب القديمة
والحديثه النازلة من السماء على السنة
الرسول والأنبياء كلها منشورة مع
اختلاف لغتها. وكذلك لأن النثر «مبرأ
عن التكلف، منزه عن الضرورة، غنى
عن الاعتذار والافتقار، والتقديم
والتأخير ، والحذف والتكرير» . النثر
عنده «صنو للحرية، بينما الشعر صنو
للقيد. وهو المعنى الذى لخصه العرب
بقولهم «إن النثر كالحرية ، والشعر
كالأمة» . وفوق ذلك كله فإن «النظم أدل
على الطبيعة لأن النظم من حيز
التركيب، والنثر أدل على العقل لأن
النثر من حيز البساطة».

غير أن التوحيدى، مجدداً، يعود (فى
مثالب الوزيرين) الى الاعتدال بين
النظم والنثر- حتى وإن شاب هذا
الاعتدال نوع من النظرة الأخلاقية التى
ترى أن المعيار الضرورى هو «الحق»-
فيؤكد أن الجمال ليس مقصوراً على
النثر دون النظم، ولاالحق مقبولا بالنظم
دون النثر، وإنما يعترض على باطل
النظم كما يرحب بحق النثر ، مادام
النثر لاينتقص من الحق شيئا.

ولكنه- بسبب تراوجه المشار إليه
سابقا- بين الفلسفة والتصوف- كثيرا
مايعود الى معيار «الحقيقة» (وهى
من مجال الصوفية) بدلا من معيار
«الحق» (وهو من مجال الفلسفة)
ليوضح لنا ، فى معرض موازنته بين
«الشكل» و«المضمون» ، موجهها نصائحه

والهياولى يكون الحد» لانه «لاوجود لشيء إلا بصورته وهى ولاه، فأما الهياولى بذاتها فغير موجودة، وكذلك الصورة.»
ولعل تفضيل التوحيدى للعقل على الحس، ومن ثم للنثر عن النظم، أن يكون مرتبطا ، بأسبقية وأفضلية الصورة على المادة، ولذلك يصبح من المتوقع أن يتبنى- مرة أخرى وأخرى- رأى أفلاطون: «قيل لأفلاطون : أى الأمرين أعلى درجة أن يقول مايعلم أو يعلم مايقول؟ فقال: أن يقول مايعلم ، لأن مرتبة العلم فوق مرتبة القول «فالقول- يقول التوحيدى- تابع للعلم. (المقاييسات) - مقاييسه ٦٨: أن الوسط فيه* (الطرفان).

هكذا نرى التوحيدى يفصل المادة عن الصورة تارة ويمزج بينهما تارة أخرى. ونراه يفصل-بالتالى- الشكل عن المضمون (مفضلا المضمون بالطبع) تارة، ويمزج بين الشكل والمضمون تارة أخرى.
لنقرأ هذه المحاوره (ولنتذكر أن التوحيدى يدير معظم أعماله على هيئة المحاورات ، كما فعل أفلاطون):

«قال: ما هذا الكلام؟

الجواب: أنه مؤلف من صوت وحرف ومعان. يقال : كيف يحصل؟

الجواب: يجذب الانسان الهواء بالحركة الطبيعية وحصره فى قسبة الرنة ودفعه ومصاكنه بالحركة الإرادية للهواء الخارج بحروف تجذبها آلة اللهوات، وهذه مركبة دالة بحروف

اتساق والشاق مع معانى فكر النفس بالمنطقية، بقدر الهواجس الطارئة ، والخواطر السانحة ، بالصواب المؤيد للعقل، والاثر الحاصل فى القلب.»

يقال: ماالشعر ؟ الجواب : كلام مركب من حروف ساكنة ومتحركة، بقواف متواترة، ومعان معادة، ومقاطع موزونة، ومتون معروفة .

يقال: ماالإيقاع ؟ الجواب: فعل يكيل زمان الصوت بقواصل متناسبة متشابهة متعادلة.»

يقال مالكون؟ الجواب: خروج الشئ من القوة الى الفعل»

«يقال مالفساد؟ الجواب: خروج الشئ من الفعل الى القوة.»

يقال: «مالصورة؟ الجواب: هى التى بها الشئ هو ماهو.»

«يقال: ماللهيولى؟ الجواب: هى قوة موضوعه تحمل الصور منفعة.

يقال: مالجوهر؟ الجواب: هو القائم بنفسه العامل للأفراض لا يتغير ذاته، موصوف لاواصف»

(مقاييسه ٩١ من المقاييسات)

ويلاحظ على هذا النص مايلي:

١- أن الكلام لابد له من الايقاع والالفاظ والمعانى.

٢- أنه يضع رؤية شبه علمية فى الجانب الصوتى للكلام وملة الصوتيات بالمعانى، وهى فكرة صارت فيما بعد من رؤى الفكر الفنى الجمالى الحديث.

بالفواصل الزمنية المتناسبة (المتعادلة) ضاربا بذلك مبدأ الصندوق الخليلي ، لأنه يفتح الطريق إلى اكتشاف «فواصل زمنية متناسبة» غير تلك التي قعدها الخليل، متلائمة مع «زمانية» الكتابة وعصرها ورؤيتها الموسيقية.

٧- أنه لم يرد في كل هذه الحوارات سؤال أو جواب عن «الجمال».

هذا التوسط نفسه، نقابله في النظر إلى مشكلة قدم العالم وحدثه، حيث «قال أبو سليمان: انما فرض الاختلاف من الناظرين في العالم : أهو قديم أم محدث ، لأمر لطيف، وذلك أن الناظر إلى المركز وجد الشيء الكائن ثم وجد الشيء الفاسد ، فحكم أن الحدث والقدم قد تعاقبا عليه، قدم بالزمان وحدث أيضا بالزمان ، (فجاء) الحكم بأنه محدث واجب. والناظر إلى هذه الأجرام العلوية وجد مالا يكون ولا يفسد ولا يعتريه دثور، فحكم بأنه قديم. وكان النظران صحيحين من الجهتين المختلفتين».(المقاييسات / مقاييسات ٩٣)

ويؤكد هذه النظرة الجدلية قوله- عن شيخه نظيف الرومي: «العالم من حيث هو كائن فاسد، ومن حيث هو فاسد كائن، فلذلك نظمته بدد، وبدده نظم، ومتصلة مفصول، ومفصول متصل، وغفله موسوم، وموسومة غفل، ويقظته رقاد ورقاده يقظة، وغناه فقر، وفقره غنى، وحياته موت وموته

٣- أنه يميل أحيانا إلى الصورة حتى يرى أنها «هي التي بها الشيء ماهو» ويميل أحيانا إلى الهيولى حتى يرى أنها «قوة موضوعة تحمل الصور منفصلة».

إن هذا التوازن بين «الصورة» و«المادة» هو ماسوف نجده فيما بعد عند علماء الجمال الغربيين، مثل سوريو، الذي يرفض فصل الصورة عن المادة ، ويرى أن عالم الجمال لا يعرف سوى الملاء والنظام، فهو يجهل الصورة الفارغة كما يجهل المادة الخالصة. وذلك أن «الصورة» في الحقيقة هي «الشيء نفسه بوصفه موضوعات » لا مجرد امتداد محض، بل هي «كيفية» باطنة في صميمه. (مشكلة الفن)

٤- أنه يميل إلى الامتداد بوجود جوهر ثابت«هو القائم بنفسه»الحامل للأفراض لايتغير بذاته ،موصوف لاواصف». وهي فكرة «المطلق» في كل الفلسفة المثالية، أو هي «الحق» في الفكر الديني الاسلامي ، عند التوحيدي وغيره.

٥- إنه يقدم لنا فكرة نكية عن الشعر حين يقرنه بالساكن والمتحرك من الصروف. ولعل الانطلاق من مبدأ «الساكن والمتحرك» فقط، كان الأساس الموسيقي لتجربة الشعر الحركليها، التي بدأت منذ أواسط القرن العشرين.

٦- كما يقدم لنا فكرة متقدمة أخرى في مسألة الايقاع، حينما يربطه

حياة». (مقابلة ٩٩٠ / المقابسات)
ونفس هذا التوسط نجده في
مقابلة ٢٢ (الحركة والسكون وأيهما
أقدم) ، اذ يرى : «أما عند الحس فالحركة
أقدم، وأما عند العقل فالسكون أقدم.
والسكون عدم الحركة. وكل حس فقوامه
بالحركة. وكل عقل فصورته بالسكون.
وذلك لأن «حركة الحس الى الاضمحلال
والنكول. وسكون العقل الى الكمال
والحصول».

واذا قرأنا هذه الكلمات قراءة
جمالية انتهينا الى أن صاحبها يميل
الى العقل، أى الى النثر. على أنه مع
ذلك يرى أن العقل مع شرفه وعلو مكانه
لا يخلو من انفعال (مقابلة ١٧) ،
فقد قيل لأبى سليمان: بأى شئ تعرف
أن فى العقل مع شرفه وعلو مكانه
انفعالاً؟ فقال: باستحسانه واستقباحه،
لأن هذين انفعالا».

على أن للتوحيدي فكرة هامة فى
الجديد والتجديد، مؤداها أن النسخ على
النوال القديم أصعب من ابتكار
الاسلوب الجديد، ذلك لأن «كل مبتدئ
شيئاً بقوة البدء فيه تغضى به ، الى
غاية ذلك الشئ، وكل متعقب امرأ قد
بدأ به غيره فإنه بتعقيبه يفضى الى
حد ما بدأ به فى تعقيبه ويصير ذلك
مبداله، ثم تنقطع المشكلة بين المبتدئ
والمتعقب».

فى هذا الضوء ، لابد أن يقرر
التوحيدي أن «بعض المسائل توجد
بالفكر والروية وبعضها بالخاطر

والإلهام» ، وذلك «لأن البديهة تحكى
الجزء الالهى بالانتجاس، وتزيد على ما
يفوص عليه القياس ويسبق الطالب
والمتوقع. والروية تحكى الجزء البشرى،
وكذلك الفكر والتتبع والاستعداد
والتوقع» «قلت له: فأى القوتين أشرف؟
فقال: كلتاهما على غاية الشرف، إلا
أن البديهة أبعد عن معانى الكون
والفساد ، وأغنى عن ضروب الاجتهاد
والاستدلال ، والروية ألصق بكمال
الجوهر. وأشد تصفية للطينة من الكدر»
(مقابلة ٥٥ / المقابسات).

وفى سياق تفضيل المعنى (العقل /
الجوهر الصورة / النثر /) على اللفظ
(الحس / العرض / الهيولى / النظم) يمكن
أن نفهم جملة الترحيدى:

«هيات

ضاق اللفظ واتسع المعنى

وانضرق المراد، وثاه الوهم ،
وحار العقل»

وهى تذكرنا- فى الوقت نفسه-
بجملة النفرى الشهيرة: «كلما اتسعت
الرؤية ضاقت العبارة» ، ويقول:
«النظر ربما غاصب الناظر
بما لا تنقل به عبارة ، ولا تحمله
ترجمة».

على أننا، بعد ذلك كله يمكن أن
نستخلص بعض الرؤى الجمالية لأبى
حيان التوحيدي، لا من آرائه الفلسفية
أو الفكرية، ولان آرائه الأدبية فى
الأدب فحسب، وانما من خلال ماتعنيه
نصوصه ذاتها.

فلاتنظر الى المحنة،
ولكن انظر الى المحنة في
المحنة»

والواقع أننا ، مع هذا الشعر المنثور
وبمناسبتة ، بحاجة الى إعادة النظر في
تاريخنا الأدبي بحيث نعيد تصنيف
أشكاله الفنية التي قدمت لنا من قديم.
فقد تجمدت تلك التصنيفات المدرسية
على تقديم ذلك الشكل العمودي
التقليدى باعتباره هو «الشعر» وحده
،وعلى أن كل ماخرج عن هذا العمود
التقليدى (نئى الشطرتين) هو نثر لاشعر.
إننا لو أعدنا النظر الى نثر
التوحيدي ونثر كل من الجاحظ وابن
العميد، وابن عربى والنفرى
والبسطامى، أو غيرهم سنجد بين
أيدينا أنواعا باهرة باكرة من الشعر
(وأن كان غير موزون).

والحق أن القرن الرابع ، بالذات، كان
هو القرن الذى ازدهرت فيه الكتابات
النثرية البديعة، التى يتوجب علينا
نحن المعاصرين، أن نصنفها فى صميم
الشعر الجميل، الى جوار ماكان من شعر
عمودى عظيم فى ذلك القرن نفسه. بهذا
المعنى: فإن لدينا فى القرن الرابع
شعراء عظماء: مثل المتنبى والجاحظ
والتوحيدي والحلاج.

«هذا قريب لم يتزحزح عن
مسقط رأسه،

ولم يتزعزع عن مهبط أنفاسه،
وأغرب الغريباء من صار غريبا
فى وطنه،

إن قراءة جديدة لبعض تصوص أبى
حيان التوحيدي ستجعلنا نضع يدينا
على حقيقة أن كثيرا من عمل التوحيدي
يمكن أن نصفه بأنه شعر منشور - كما
سبقت الإشارة-، فعلى الرغم من أنه لم
يقرض الشعر (بل لم يحب) فالواقع أن
نصوصه النثرية فى ذاتها ليست سوى
شعر رفيع. لنقرأ له، (من الاشارات
الالهية):

«إن تطق . تطق . حزنان
منقطعا،

وإن سكت سكت حيران
مرتدعا

وإن قرب قرب خاضعا،
وإن بعد بعد خاشعا،
إن أصبح أصبح حائل اللون
من وسوس الفكر،

وإن أمسى أمسى منتهب
السر من هوائك المستر،

مصه الذبول
وحالفه النحول»

أليس هذا شعرا قريبا مما نسميه
«الشعر الحر» الذى بدأ مع منتصف
القرن العشرين؟

ولنقرأ له:

«إن كنت من أهل الغصة،
فتجزع بالتسليم مرارة
الغصة،

إن أردت أن تلصق بالملأ
الأملى،

فذب بين البلاء والبلى،
إن كنت من أهل المحنة،

وأبعد البعداء من كان بعيداً
فى محل قربه.

لأن غاية المجهود

أن يسلو عن المجهود،

ويغف عن المشهود،

ويغف عن المعهود،

ليجد من يغف عنه هذا كله

بعماء ممدود،

ورفد مرفود،

وركن موطود،

وحد غير محدود،

(الإشارات الالهية)

وفى سياق المقارنة بين أسلوب

الجاحظ وأسلوب أبى حيان

التوحيدي، أوضح لنا د. حسين

سرورة ثلاث خصال يفترق فيها

التوحيدي عن صاحبه:

الأولى: أن الجاحظ يكتب من خارج

ذاته، بينما يكتب التوحيدي من داخل

ذاته «يكتب من وراء قلبه وعقله

وعينه، تحسه يتنفس ويلهث، وتدركه

يتأمل ويفكر، وتراه ينظر ويرسم».

الثانية: أن التوحيدي لم يتخلص

من حركة الفن الزخرفى الشائعة فى

أدب عصره، وإن حاول التمرد عليها فى

أوائل عهده بالكتابة.

الثالثة: أن الجاحظ قد أخضع

أسلوبه لشخصياته، بينما أبو حيان قد

أخضع شخصياته لأسلوبه.

وهنا لابد أن نقول إننا لانتفق

كثيراً مع المقارنة المتعسفة التى

يجريها د. عيد الرحمن بدوى بين

التوحيدي وكافكا فى (مقدمة
الإشارات الالهية)

لأسباب عديدة:

أولاً: لأننا نرفض مثل هذا المنهج

الذى ينتهجه بعض المفكرين من التماس

شرعية مفكرينا الاقدمين بمضاهاتهم

بأعلام الفكر الغربى، لأن ذلك من حيث

الوضع الزمنى غير صحيح، وهو من

حيث المعنى الفكرى غير صحى، إذ هو

يدل على دونية لاترقى إلا بالانتساب

الى الفكر الغربى.

ثانياً: أن وجودية التوحيدي ليست

هى وجودية القرن العشرين، بل إنها

أقرب ماتكون الى «وجودية صوفية» مما

نراه عند الحلاج والنفرى وابن عربى.

وليس غريب التوحيدي هو غريب

الوجوديين الذى نعرفه عند البير كامى

أو سارتر.

إن غربة التوحيدي هى غربة

المتصوف المتحد بالوجود، القائب عن

الشهود:

«أن تصحب كونك بفراق

كونك،

وتبید فى عينك من عينك،

وتلقى من شاهد زينك

وشينك،

وتحو أثر المكان فى اينك»

وهو قول قريب من كلام الحلاج وابن

عربى. وهذه غربة شبيهة «بالغربة

الغريبة» للسهروردى (الصوفى

المقتول) حيث يتصور العالم كمغارة

يجب أن يدخلها الباحث عن الحقيقة،

فيبدأ من عالم الكون والفساد الذي يجد نفسه سجيناً فيه، حتى يصل الى مجمع الأنوار، وهي الدار الأولى للروح، وليست الا رمزا للمكاشفة وتحقيق الراح- كما يقول د. مصطفى غالب في كتابه عن «السهروردي».

وإذا كنا في سياق الصلة بين التوحيد والتصوفة، من الناحية الفنية على الأقل، فلا بد أن نذكر أن أسلوب «التقية» الذي اتخذه المتصوفون ستارا وشفرة، وعبر عنه التوحيدى بقوله «لا بد من التنفيس عند تضاييق الخناق.. ولا بد من الانحياز عند تعذر الانجاد والإمراق» (الإشارة الى الحجاز ونجد والعراق)، هو أسلوب عميق العلاقة بأسلوب الرموز، لأن هذه التقية- كما يقول د. جابر عصفور- «عبارات تصل ضرورة إبلاغ مافى الداخل من «اعتقاد» بتغيير «طريقة» الكلام نفسها، وذلك بواسطة الكلمات التي تشير الى شئ وتدل على غيره، كأنها وصول الى المقصود بطريق يخالف المعتاد».

وهو الأمر الذي يرتبط بقول النفرى، في مواقفه «وقال لى: ما كل عبد يعرف لفتى فتخاطبه، ولا كل عبد يفهم ترجمتى فتحاته»، ويجسده قول التوحيدى نفسه:

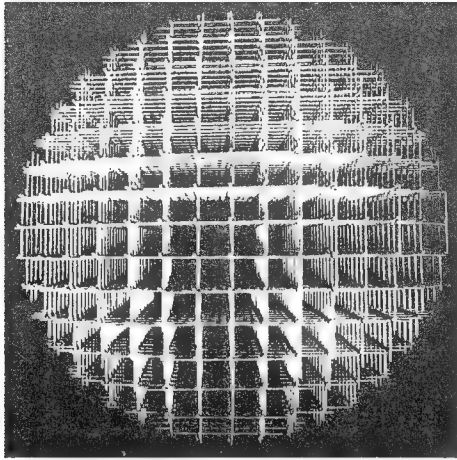
«هذا رمز وزاءه رمز،
وإشارة فوقها إشارة،
وعبارة حولها عبارة،
ولكن التقى ملجم،

ولا بد من بعض السكوت،
كما أنه لا بد من بعض القول».
وإذا كانت عبارات النفرى والتوحيدى- كما يرى د. جابر عصفور- تصل استخدام الرمز بالتقية، وتقرن عملية «الترميز» أو صياغة الرمز بإنتاج لغة سرية، مفتاح شفرتها مقصور على أهلها، صيانة لما تنطوى عليه أقوالهم من معرفة تخصهم، فإن للرمز- مع ذلك- معنى مغايرا لهذا المعنى الخاص بالتقية، وهو معنى معرفى يتصل بما تضطر إليه اللغة من تغيير فى علاقاتها المجازية لتستوعب ما لا تستوعبه الألفاظ العادية من الحقائق المتعالية. (بلاغة المقموعين).

فى هذا السياق أطلق النفرى تحذيره الكبير فى «المواقف والمخاطبات»:

«إن السكون الى العبارة نوم،
والنوم موت، ومن يموت لا يظهر
بنحية، ولا يحصل عبارة».

ثالثا: لكن المؤكد فى كلام د. بدوى أن «الروح الفريية تهفو الى التميز والد أعدائها التكرار، لأنها تنشأ دائما أبدا التجديد والإبتكار، فالعهد هو القاعدة العامة، هو النواميس المقررة بين الناس، هو ما يراه الناس وبه يحكمون وعليه يسيرون» ولذلك كان التوحيدى- كما مرينا- ينحاز الى «الابتداء» لا الى «الافتداء». ولذلك كله فإن التوحيدى على الرغم من أنه رأى أن حد الكلام هو الابتعاد عن



نموذج من الفن البصرى المعاصر للفنان الفرنسى «موريليه»

«استعمال الغريب والعويص»، ويصرخ « الى متى نخشأن وما يحتاج الى التأويل» إلا أنه فى نصوصه نفسها كان يعلن دائماً:

«أنت الغريب فى معنك»

ويعلن أن:

«الغريب من هو فى غريبته غريب».

ويقول: «زلكت عن رسم حالى لاختلافى فى مقالى وفعالى وغيبته فيما على عمالى» وهو قول قريب من قول النفرى: «وارنى عن إسمى، وإلا رأيتك ولم ترنى».

«أفلسنا - كائننا على رشد أو غيبة؟»

هذا هو التوحيدى - المفتوب - الذى له «عين اذا رمقت بهتت، ونفس اذا تمننت تعنت، وروح اذا هشت عذبت».

وهذا هو التوحيدى الذى شكلت إشاراتنا عن الرمز والتقية والشفرة، مائة رئيسية من المواد التى كونت العقائد الجمالية الجديدة فى فكرنا الحديث.

موسيقى الخط العربى

محمد بغدادى

جاءت سكرات الموت... فاجتمع حوله
مريدوه مكثرين من ذكر الله.. يسألونه
اللطف به.. والعفو عنه.. فرفع رأسه
يقول لهم:

«أتروننى أقدم على جندى أو
شرطى!!! .. إنما أقدم على رب
غفور» (١)

فالرجل كان فنانا ناقدا.. وفيلسوبا
فنيا.. وخطاطا بارعا.. وهو أديب حكيم
وصوقى جميل.. على الرغم من أن
الوراقه (أى تسخ الكتب) كانت مهنة

لو كان «على بن محمد بن
العباس التوحيدى»- الذى اشتهر
باسم «أبى حيان التوحيدى»-
يعلم أنه أول من وضع أسس علم الجمال
عند العرب.. بل أنه يعد أول ناقد
عربى.. لما أقدم على هذه الفعله الحماهم
إذ أحرق وهو فى العقد التاسع من
العمر.. كل آثاره.. وأتلف كل كتبه
ومخطوطاته التى أبدعها طوال سنوات
العمر المديد.. وأنصرف بعدها الى
الزهد والورع والتصوف... حتى إذا

عام ١٩٤٨:

«تتبع مؤلفات أبي حيان فوجدته كثير النعمى على متكلمي زمانه، دائم السخرية بهم، والخط من شأنهم، لا أستثنى من ذلك فرقة، ولا أصحاب مقالة، كما وجدته مناصرا أصحاب الحديث أنصار الأثر والرواية، ويفضلهم على المتكلمين من أصحاب الرأي والقياس»!

ولعل تفضيله للمتكلمين والرواة.. جعله ينحو نحوهم فيما كتب.. حتى أننا نجد أن «كل ماكتبه أبو حيان في علم الجمال ما هو الا مجموعة آراء المفكرين العرب والادباء الفنانين الذين اهتموا بالفن والصياغة، وتمخض هذا عن النظرية العربية التى شملت مشاكل علم الجمال الحديث ومنها مشاكل الإبداع والتذوق» (٤)

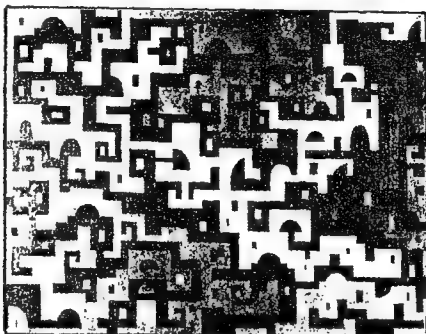
وقال عنه ياقوت الذى ترجم له: «...فهو شيخ الصوفية، وفيلسوف الادياء ومحقق المتكلمين، ومتكلم المحققين، وإمام النبلاء، وهو فرد الدنيا الذى لا نظير له نكاه وفطنة، وفصاحة ومكنة، كثير التحصيل للعلوم فى كل فن حفظه، واسع الدراية والرواية» (٥).

ولأن التوحيدى كان وراقا فمن الطبيعى أن يكون حسن الخط بارعا فيه عارفا بفنونه وأنواعه.. وقد ورق «لزيد بن رفاعه».. واستكتبه الوزير «ابن العارض» كتاب «العيوان» للجاحظ، وكان حسن الإلمام به قديرا على ضبطه..

كبار الكتاب فى عهده.. الا أنه لم يصب من ورائها مركزا مرموقا.. ولا جاها أو رفعة.. حتى أن المتتبع لسيرته يكتشف بسهولة «أن المسافة بين جبروت عقله، وتهافت شخصيته، شاسعة جدا، حتى ليصعب على قارئه، أن يدرك اجتماع هاتين الشخصيتين المتضاربتين: فكر حر قوى، ونفس متهاكة متخاذلة» (٦) .. وهذا مادفعه الى إحراق كتبه.. بين شعور الخيبة والأسف .. لهذا عاش فقيرا.. ومات غريبا مجهولا.

وكانت مهنة التوحيدى التى احترفها.. سببا فى سعة اطلاعه.. وازدياد معارفه.. إذ كان يعمل وراقا.. وكان النسخ عونه على القوت، ووسيلة الى الارتزاق (٧) .. وهذا ما جعل من أبي حيان دائرة معارف جيله على الرغم من أنه كان ضجرا من حرفته.. وسماها حرفة الشؤم .. وطمع فى عمل أقل عناء وأكثر جدوى.

ولعل اتصاله بمهنة النسخ.. وهو كاره لها.. جعلته يقبل عليها بنفس متمردة.. وروح نزقة متحفزة.. حتى إذا هتاق صدره.. وازداد تبرمه بما ينسخه من كتب.. راح ينتقد النص وكتابه بشدة.. وربما من هنا بدأت تظهر عنده بوادر الكتابة النقدية.. بل أنه برع فى إظهار مثالب الكتاب فى عصره.. فيقول «عبد الرازق محبى الدين» فى رسالة الماجستر التى حصل عليها من جامعة فؤاد الأول فى سيرة التوحيدى وأثارة



لوحة معاصرة تحت عنوان « تكوين »

ووصفا لخطوط بعض معاصريه، وقد عدد لنا التوحيدى أنواع الخطوط العربية وأقسامها فى زمانه فقال:

«كانت العبرة فى زمانهم قواعد الخط الكوفى بأنواعه، وهى إثنا عشر قاعدة: الاسماهيلي، والملكى، والمدنى، والاندلسى، والشامى، والعراقى، والعباسى، والبغدائى، والمشعب، والريحانى، والمجرى، والمصرى، فهذه الخطوط العربية التى كان منها ما هو مستعمل قديما، ومنها قريب الحدث، أما هذه الطرائق المستنبطة فهى مروية عن الصحابة حتى اتصلت بابن مقلة وياقوت» (٧).

وجاءت رسالة أبى حيان التوحيدى عن الخط متضمنة كل مايتصل بهذا

وقد نسخ له رسالة لأبى زيد البلخى وقد سأل «ابن عباد» أن ينسخ له ثلاثين مجلدا من رسائله.

ولشدة حبه للخط العربى ألف فيه رسالة قيمة «ربما تكون من أقدم ما ألف فى العربية عن الخط العربى.. وزاد على تجويده للخط وتزيينه، وزخرفته، قدرته على ضبط النسخ، وسلامته مما يدخله الوراقون من تصحيف وتحريف».. (٦) أى أنه كان دقيقا ومدققا فيما ينسخ من نصوص.. ولم يكن يحتاج الى مراجعة من أحد لتصحيح ماكتب.

ورسالة التوحيدى فى علم الخط.. تقع فى ست وثلاثين صفحة ولها مخطوط فى مكتبة «قينا» .. ونسخة مصورة فى مكتبة جامعة القاهرة. وهى أولى المراجع التى وضعت قواعد للخط ..

الفن من مقولات ونصائح وتوجيهات.. وكل مايتعلق بأسرار فن الخط من أدوات وطرق للكتابة.. وقد أورد التوحيدى فى رسالته أقوال الأقدمين من الفلاسفة والكتاب والمبدعين عن الخط العربى.. إذ أن العرب أكدوا على أهمية فن الخط لأنه يحصل خصائص الجمال المجرد... فقد تضافر الرقش العربى وهو الفن الزخرفى الجرد مع الخط العربى فى تحديد شخصية الفن العربى..

فيقول «هاشم بن سالم» فى الرسالة:

«... قد تكون صورة المداد فى الإيصار سوداء، ولكنها فى البصائر بيضاء»... أى أن رؤية الفن تتم بالبصيرة وليس بالبصر فقط.. ويقول «ابن المقفع» من القلم: «يريد العلم يخب بالخبر، ويجلى مستور النظر، ويشهد كليل الفكر ويجتنى من مشقة ثمرة الغير والعبر» ويعرف أبو حيان الجمال فيقول: إنه «كمال فى الأعضاء ، وتناسب بين الأجزاء، مقبول عند النفس».

وفى الرسالة يضع أبو حيان شروطا للخط الجميل فيقول: «... والكا تب يحتاج الى سبعة معان.. الخط المجرد بالتحقيق، والملى بالتحديق، والمجل بالتحويق، والمزين بالتحريق، والمحسن بالتشقيق، والمجاد بالتحديق، والمميز

بالتفريق» وتنفرد رسالة التوحيدى فى الخط فى تفسير هذه المعانى فيقول:

* أما الجرد بالتحقيق: فإيانه الحروف كلها منشورها ومنظومها.

* أما المراد بالتحديق: فإقامة الحاء والخاء والجيم وأشبهها على تبويض أوساطها.

* أما المراد بالتحويق: فإدارة الواوات والفاءات والقافات.

* أما المراد بالتحريق : فتفتيح وجه الهاء والعين والغين.

* أما المراد بالتفريق : فإبراز النون والياء مثل عن وفى ومتى.

* أما المراد بالتشقيق: فتكثف الصاد والضاد والكاف... مما يحفظ عليها التناسب والتساوى فالخط فى الجملة كما قيل هندسة روحانية بالة جسمانية.

* أما المراد بالتنسيق : فتعميم الحروف كلها مفصولها وموصلوها.

* أما المراد بالتوفيق: فحفظ الاستقامة فى السطور من أولها لآخرها.

* أما المراد بالتدقيق: فتحديد أذئاب الحروف بإرسال اليد وامتناع من القلم

* أما المراد بالتفريق: فحفظ الحروف مزاحمة بعضها لبعض وملازمة أول منها لآخر ليكون كل حرف منها مفارقا لصاحبه بالبدن، جامعا بالشكل الأحسن».(٨)

ويحدثنا التوحيدى فى رسالته عن أنواع الأقلام وطرق بريها وقطعها فيقول



. نموذج من الخط الكوفي يصلح لان يكون فنا بصريا للخطاط العراقي
«هاشم البغدادي» - لله الملك وحده.

العباس مخطاطا غلامه: «ليكن قلمك صليبا بين الدقة والفلطة، ولا تبره عند عقدة، فإن فيه تعقيدا للأمور، ولا تكتب بقلم ملتو، ولا ذى شق غير مستو، واجعل سكينك أحد من الموس وأجود (لفظ أبيه)» (٩)

ويظهر الخط العربي ربح الحضارة والتراث الانساني نوعا جديدا من الفنون التشكيلية. وفي تصوري أن الفنان العربي في إبداعاته المتنوعة.. واستخداماته المتعددة للخط العربي استطاع أن يسبق حركة الفن التشكيلي المعاصر في نزوعه إلى التجريد.. وقد لعب الفنان العربي للتجريد هروبا من التشخيص في بداية الدعوة الإسلامية، وهي حالة

على لسان أحد أرباب المهنة.
«خير الاقلام ما استمكن نضجه في جرمه، وجف ماؤه في قشره، وقطع بعد إلقاء بزره، وصلب شحمه، وثقل حجمه». وقال آخر: «والقلم المحرف يكون الخط به أضعف وأحلى، والمستوى أقوى وأصفى، والمتوسط بينهما يجمع أحد حاليهما، وما كان في رأسه طول فهو يعين اليد الخفيفة على سرعة الكتابة، وما قصر فيخلفه».

أما يرى القلم فيرى التوحيدي أن له أربعة طرق وهي الفتح والنحت.. والشق والقط.. أما القلم فهو أنواع.. منه الفارسي والبحري والنبطي.. حسب نوع القصبة.

أما مبادئ تعليم الخط فيحدثنا بها التوحيدي على لسان ابراهيم ابن

والجفاف.. حتى عند تعامله مع الكائنات الحية والأوراق والفصون النباتية.. لجا الى تلخيصها وتحويرها خوفا من أن يكون محاكيا لطبيعة الكائنات التي هي من صنع الله وحده.. وهروبه من المحاكاة مكنه من الوصول الى حلول جديدة هي أقرب الى التجريد بفهمه المعاصر.. وإلى الفن البصرى الحديث.

وإذا كان «فيكتور فازاويللى» ، وهو رائد مدرسة الفن البصرى (أوب آر ت) النمساوى، قد أئجز أفضل أعماله فى الفن البصرى المعاصر.. فإن الفنان العربى كان قد سبقه الى ذلك بعدة قرون.. وإن اختلفت طرق المعالجة.. فقد استخدمت وحدات الخط العربى فى تكوينات التضاضط والتخلخل.. متباعدة مرة.. متقاربة أخرى فى تناغم حركى وتشكيل رائع.. لتضعنا فى النهاية أمام فن بصرى بالغ الجمال.. منتظم الحركة . ولجج الفنان العربى منذ زمن بعيد فى تحريك مساحات الأبيض بين الأسود والزخارف الدقيقة والمنمنمات بين شموخ الحرف وقوته.. برؤية فنية محسوبة بدقة... وبخبرة اكتسبها عبر ممارسات طويلة بايمانه الشديد بعمله وصبره العجيب للوصول الى أعظم النتائج.

حتى أننا نجد الفنان «ليونارد دافينشى» أحد رواد عصر النهضة يقدم نصائحه لتلاميذه من أربعة قرون

فرضتها عليه ضرورة الامتنال لأوامر بعض الفقهاء الذين نسموا بعض أحاديث الرسول «صلى الله عليه وسلم» على أنها تحريم للتصوير... وإن استقر رأى الكثير من المفسرين والباحثين على أن هذه الاحاديث كان يقصد بها فى البداية صرف المسلمين عن عبادة الاصنام.. خاصة وأنه لا يوجد نص قرأنى بالتحريم أو تجريم التصوير:

ولما كان المسلمون فى البداية على غير وفاق بالتصوير والنحت فلم يكن أمام الفنان المسلم سوى كتابة آيات من القرآن الكريم داخل المسجد وفوق جدران المآذن.. تبركا وتقربا الى الله وتجيلا وتزيينا لبيوته.. ولا نعتقد أن الفنان الاسلامى الذى أبدعت يده تلك الآيات المحفورة أو البارزة على شرقات المآذن العالية قد كتبها وهى على هذا الارتفاع الشاهق ليقراها المارة أو المصلون.. إنما كتبها ليزينها (بصريا) للناظرين ويضمن عمارة المسجد بلوحات بصرية مجردة ولمسات جمالية رائعة.

ومن هذا المنظور للوحات الضطية نستطيع أن نقول أن الفنان العربى أئجز أعظم لوحات تجريدية باستخدامه لوحدات الحرف العربى فى التشكيل.. وقد ساعدته فى ذلك قابلية الحرف العربى للمد والمط.. والاستدارة والبسط.. والصعود والهبوط.. واللين



الخط بالتصوير من حيث الإتقان الفني
فيقول في رسالته:

«.. إن للخط الجميل وشيا
وتلوينا كالتصوير، وله التماح
كمحركة الراقصين، وله حلاوة
كحلاوة الكتلة المعمارية».

ولعل «بول كلي KLEE» واحد
من الذين استطاعوا أن يعيدوا اكتشاف
تلك الحقائق القديمة لإثبات هذه
العلاقات مستخدما تقنيات العلم
الحديث في التحليل والدراسة.. فقد
اعتنى بتركيز العلاقة بين الموسيقى
والتصوير.. فنحن عندما نتحدث عن
الإيقاع في الموسيقى ثم ننقل هذا إلى
العمارة والتصوير.. فإننا في الواقع
نحلل العناصر التقنية وليس الفنية..
ودراسات «كلي» قادت إلى نوع من

فقط!! والتي مازال معمولا بها حتى
يومنا هذا فيقول:

«إن الألوان تبدو أكثر وضوحا
إذا وضعت أضدادها.. فاللون
الابيض يبدو أكثر ضياء مع
الاسود» (١٠)

ولم يكن «دافينشي» يعلم أن أبا
حيان التوحیدی كان قد سبقه في
إسداء هذا النصع الفني بعدة قرون..
فهو يروى لنا في رسالته على لسان
«العسجدی»:

«للخط بياجة فتساويه ، فأما
وشيه فشكله، وأما التماحه
فعمشاكله بياضه لاصواده
بالتقدير، وأما حلاوته فافتراقه
في اجتماعه».

ويعود أبو حیان فيؤكد لنا علاقة

كائنات الصورة الخطية، والحروف
الشكلية محفوظة الأعيان
بامتثالها بها، محروسة الابدان
بانتسابها إليها.

وتعليقا على الوصف السابق،
وانسياقا وراء نفس أفكار (كلى) يقول
«أبو سليمان المنطقي» في رسالة
التوحيدى:

«لأننا اشتق هذا الوصف من
الموسيقار، لأنه يزن الحركات المختلفة في
الموسيقى، فتارة يخلط الثقيلة
بالخفيفة، وتارة يجرد الخفيفة من
الثقيلة، وتارة يرفع إحدهما على
صاحبتها، بزيادة نغمة، أو نقصان نغمة،
ويمر في أثناء الصناعة بالطف ما يجد
من الحسن في الحسن، ولطيف الحسن
متصل بالنفس اللطيفة، كما أن كثيف
النفس متصل بلطيف الحسن».

ولا أظن أن (بول كلى) ابتعد كثيرا
عن هذا المعنى الذى أورده التوحيدى
في رسالته عن الخط العربى، خاصة إذا
استثنينا ماتراكم من خبرات علمية
وفنية في جعبة التراث الانسانى عبر
العصور.. استفاد منها (كلى) لإثبات
ماكان قد توصل إليه التوحيدى بشكل
نظرى.

ويؤكد لنا هذا الكلام ماقاله الناقد
التشكيلى العراقى «د. هفيف
بهنسى» عندما يحدثنا عن هندسة
الخط في اللوحة التشكيلية:

«..لقد تبين أن في الخط المستقيم
صلابة وتكلفا بعيدا عن الجهد، وهو

الرسم «البوليغونى».. والمقصود هنا
البوليغونى فى لوحة أو مقطوعة
موسيقية هو عدة أصوات متوافقة
ومتداخلة وفق أسلوب مصطلح عليه..
وهذه الأصوات قد تكون ألوانا
ومساحات وقيما ضوئية.. أو نغمة فى
المنظور... وعندما تتعقد وتتداخل
عناصر القطعة الموسيقية أو تتعقد
مناصر اللوحة وتتداخل (كما فى الفن
البصرى).. فإن قواعد الطبايق تتحكم
فى الألفان والتوفيق بين العناصر
التقنية كالإيقاع واللحن.. وكذلك فى
التصوير.. نجد نفس الظاهرة ونفس
العلاقات فى الإيقاع الخطى واللونى.. أو
الشكل والصيغة فى الفن التجريدى أو
الزخرفى البصرى.. أو التضاد اللونى
والمنظور والتدرج. «حتى أننا نجد
أن أكثر الفنانين التجريديين
أخذوا الآن يهتمون بالقواعد
النظرية فى الموسيقى ويحاولون
تطبيقها فى التصوير، وأصبحنا
نرى الآن - لوحات تحمل اسم
سيمفونية» (١١).

ومن الغريب أن كلاما يتضمن نفس
المعنى تقريبا كتبه أبو حيان التوحيدى
فى القرن الرابع الهجرى إذ يقول فى
رسالته على لسان «على بن جعفر»:

«لاشى أنفع للخطاط من ألا
يباهر شيئا بيده فى رفع و وضع
خاصة إذا كان الشئ ثقيلا فإن
الحركات إذا تمثلت بالحروف،
والحروف إذا اندفعت بالحركات ،

التوحيدي في رسالته عن الخط يتفق معنا ومع د. بهنسي في ذات المعنى..
 إذ يقول على لسان «ابن المرزيان»:
 «...الخط هندسة صعبة،
 وصناعة شاقة ، لأنه إن كان حلوا
 كان ضعيفا، وإن كان متينا كان
 مفصولا، وإن كان جليلا كان
 جافيا، وإن كان دقيقا كان
 منتشرًا ، وإن كان مدورا كان
 غليظا، فليس يصح له شكل جامع
 لصفاته الكبر والصغر الا في
 الشاذ».

ويقول التوحيدي أيضا:

«أصلح الخطوط وأجمعها لأكثر
 الشروط ماعليه أصحابنا بالعراق..
 فمسألة «أبو عبد الله الزنجي» ماتقول
 في خط الخطاط الوزير ابن
 مقلة..فقال: «..ذاك نبي فيه، أفرغ الخط
 في يده كما أوحى الى النحل في
 تسديد بيوته».

والواقع أن أبا حيان التوحيدي نجح
 في رسالته عن الخط في أن «يثير
 العديد من المشكلات المعاصرة في الفن
 وفي قواعده» (١٢)، ومن هنا يعد
 التوحيدي واحدا من أهم النقاد
 الفنانين العرب، إذ أن حقائقه
 القديمة مازالت صالحة لإثارة
 الدهشة فينا حتى الآن.. لدرجة
 أنه عندما يتحدث عن حسن الخط وعن
 دور القلم فإنما يتحدث عن الفن بصورة
 عامة.. ذلك أنه «كخطاط وراق، وأديب
 مبدع، وباحث لا يستجلب أمثاله

هميق التعبير عن الجمال، ناقص
 المدلول ، فهو لا يثير انتباهها حادا،
 ولكنه انتباه عنيف إذ يعبر عن القسوة
 وعن القلق، كما يعبر عن الجفاف
 والجفاء، أما الخط المنحني فهو خط
 اللطافة والحركة التي تبرز بلا تكلف أو
 جهد».. ومن حيث انتشار الخط يقول
 أيضا «...فهو إما خط رفيع أو خط
 عريض أو متقطع أو هو أفقي أو مائل ،
 على أن تأثير الخط لا يبدو واضحا مالم
 يكن في حالة بوليفونية أى مختلطا مع
 أنواع أخرى من الخطوط».

ومن الملاحظ هنا أن مجمل هذا
 الكلام الذي يوضح هندسة (الخط) في
 اللوحة التشكيلية باعتباره أحد
 العناصر الأساسية في اللوحة كاللون
 والنور والظل والتكوين.. الخ.. يمكن أن
 تقدمه لوحة الخط العربي أيضا.. بل أن
 كثيرا من الفنانين المعاصرين استفادوا
 كثيرا و صاروا متميزين بين أقرانهم
 لأنهم قرروا أن يستفيدوا من هندسة
 (الخط) في اللوحة التشكيلية.. لأننا
 نعتقد أن ذلك مايقدمه الخط العربي في
 تراكيبه المتشابكة في «خط الثلث
 المركب» و«الديواني الجلي» و«الكوفي
 المورق المضفر» سواء كان عباسيا أو
 فاطميا أو مملوكيا أو أندلسيا بل إن
 «خط الطغراء» ماهر إلا نموذج حي
 للاتفاق التام مع المعنى السابق.

ورغم أن الخطوط العربية أحرزت
 تطورا كبيرا عبر عصور متتابعة من
 التجديد والابتكار والإبداع .. إلا أن

كنوز» (١٣).

ولعلنا في تلك العجالة نتجح في
إلقاء بصيص من الضوء على دور
التوحيدي في إرساء مبادئ علم الجمال
وفن الخط في حياتنا.. أو لعلنا نوفيّه
بعضاً من حقه الضائع في عصر تنكّر له
وتناساه وعليه حقه في تاريخ زاخر
بمن هم دونّه علما وفنا وموهبة.

هوامش

١- لسان الميزان.. لأحمد بن علي بن
حجر العسقلاني.

٢- سيرته- آثاره.. لعبد الرزاق
محيي الدين.

٣- المصدر السابق

٤- علم الجمال عند أبي حيان.. د.
عفيف بهنسي

٥- معجم الأدباء.

٦- المصدر السابق.

٧- الرسائل.. لأبي حيان التوحيدي.

٨- نص الرسالة.

٩- نص الرسالة

١٠- علم الجمال عند أبي حيان.. د.
عفيف بهنسي

١١- المصدر السابق.

١٢- المصدر السابق.

١٣- سيرته- آثاره.. لعبد الرزاق
محيي الدين.

ولا تدور أفكاره إلا من معين مهنته
وفنه». وهكذا فإن ماتستخلصه من
مبادئ علم الجمال التي قالها أو جمعها
عن غيره من المشتغلين في مهنته أو
البارعين في فنه ليزيد موضوع علم
الجمال العربي ثراء ووضوحاً.. فيقول
التوحيدي على لسان «علي بن عبيدة»:
«العلم أصم ولكنه يسمع النجوى،
والبكم ولكنه يفصح من
القصوى».. ويستعرض التوحيدي
تعريفه للفن فيقول:

«..الفن مؤلف من شكل
ومضمون ، من فكر هو الحكمة،
وإبداع هو البلاغة، وهو لوى
العقول الظامنة والنفوس
الترابقة للجمال».

ذلك هو أبو حيان التوحيدي
...وتلك كلماته عن الفن ورؤيته في علم
الخط.. ورغم احتفاء المستشرقين
والمؤرخين بأبي حيان إلا أن الناس
انكروه في عصره.. وقد تعاونت أسباب
كثيرة على تنكّر الناس له.. وهذا
ما انعكست ظلاله على شخصيته.. وقد
ساعدهم أبو حيان على نسيانه والتنكر
له إذ «ماش في عزلة عن الناس»..
ثم أحرق مكتبه وغسلها بالماء
فأثقلها.. فعهد للتاريخ من بعده
أن يتجاهله ويتناساه وأن
يطويه فيما طوى من

الأضداد المتعادية

منتصر القفاش

فغير معروف- على وجه الدقة - متى كان تاريخ ميلاده وأين ولد، وإلام يعود لقبه التوحيدي، وكيف كانت حياته بعد أن أحرق كتبه، هذا الحدث المروع الذي يتبدى لنا كذروة صراعه مع نفسه وأهل زمانه، وكشف عنه في رسالة لم يستتر فيها وراء أسئلته أو محفوظاته، بل أفصح عن نفسه وتطلعاته إلى أن يكون ذا حظ عند أصحاب السلطان وأن يجد علمه مقدرًا وتفرده غير مشكوك فيه، لكنه لم يجن سوى الوحشة واقتتاد

«قلق الركاب، لا يكاد يستقر في مكان إلا ويهجه أمر إلى ارتياد سواه»

هكذا وصفه أحد الباحثين، وهو وصف لا يصدق فقط على ما عرف عنه من كثرة ترحال وسفر، بل يمتد ليشمل كل حياته طبائعه وأحوالها وأحلامها التي غالبًا مارأها تتكسر أمام عينيه. حياة قلقة، مازال الغموض يكتنف أطوارًا من رحلتها في الزمان والمكان،

الحبيب والولد والصديق.

وكشف لنا التوحيدى عن طبيعة حياته فيما بقى لنا من كتاباته والتي تعتمد فى ركن أعظم منها على السؤال والبحث عن الجواب . أسئلته متعددة الاهتمامات تنتقل من علم الى آخر، مبنية عن ثقافة واسعة ولكنها ليست جامدة.

يعيد صياغة السؤال الواحد بأكثر من صيغة بحثاً عن الإجابة الأتى، أو على حد تعبيره من «الاء الحقيقة» وأسئلة التوحيدى تنم عن ذات خبرت ثقافة عصره وأحوال معاصريه ، أسئلة تبغى من يشاركها معاناتها ويجاهد مجاهداتها:

«لم صار اليقين اذا حدث وطراً ، لا يثبت ولايستقر والشك اذا عرض أرسى وأربض، يدلك على ذلك أن الموقن بالشئ متى شككته نزا فزاده، وقلق به، والشاك متى رفقت به وأرشدته، وأهديت الحكمة إليه لايزداد إلا جموحاً، ولا ترى منه إلا عتوا ونفورا؟»

عما، ممن يسأل التوحيدى ؟ كان هذا السؤال كاشف عن شخصية صاحبه وأزمته الفكرية، إن اليقين لا يثبت مع تعدد مصادر ثقافة هذا العصر -القرن الرابع الهجرى- ولا يثبت مع الاعتقاد الذى طرحه التوحيدى فى مقابساته: إن الإنسان «معجون من عقاير كثيرة، ومركب من أضداد متعادية، وأشكال متباينة ، وكانت قبل كانها أنت، وكنت بها لأنها فيك، فلماذا احتجت الى ضم

نشرها، ولم شعئها، وتآليف شاردها...» إن شعث النفس- شاردها- هى التى دفعت التوحيدى أن يطلق على أسئلته الهوامل- أى الإبل السائمة يهملها صاحبها ويتركها ترعى- بحثاً عن الإجابات الشوامل- الحيوانات التى تضبط الإبل الهوامل فتجمعها.

إن شعث النفس هى التى لم تجعل صحبته تدوم مع الوزراء بل وانصرف الى هجاء بعضهم، هى التى أقضت به فى النهاية الى عدم مصاحبة أحد غيرها والاكتفاء بنور أضدادها المتعادية.

وطبيعة شخصية التوحيدى هى التى استمد منها هذه الحيوية فى كتاباته ومحاوراته وأسئلته- هوامله- وجعلنا نعيش- لبراعته فى التجسيد والتصوير- المجالس الفكرية فى هذا العصر، وما كانت تمر به من صراعات واجتهادات، وشخصيات لوزراء وعلماء وفقهاء وفلاسفة، استطاع أن يجسدها لنا بدقة ملاحظة، وفى جمل مكثفة لكنها كاشفة، لذلك يحق النظر إلى كتاب مثل «الامتاع والمؤانسة» ومسامراته التى حاضر بها التوحيدى الوزير أبا عبد الله العارض فى أربعين ليلة» على أنه مواز وشبيه لكتاب «الف ليلة وليلة لكن فى أفاق أخرى، أفاق مجالس العلماء والفلاسفة ، أفاق الهوامل والشوامل، أفاق البحث فى مشكلة الإنسان حيث أن «أوسع من هذا الفضاء ، حديث الإنسان، فإن الانسان قدأشكل عليه الإنسان».

شهادة

شعر

اللقاء الأخير مع أبى حيان التوحيدي

وليد منير

يا هذا. زلت عن رسم حالى،
لاختلافى فى مقالى وفعالى،
وغيبتى فيما على عمالى. وهذه
أمانة سوء، وكسوف ضوء،
وحلوف نوء . فما أصنع؟ البرق
خطوف، والحزن قذوف، والمركب
قطوف، والسائق عنيف.

التوحيدي في الاشارات الالهية والانساف
الروحانية

البهر ترجمانه الرفاف
والرفف ترجمانها الشجر.
والشمس ترجمانها الصباف.
والفهم ترجمانه المطر.
وانت فاقلب الفرفب أفن ترجمانك؟
وما العفاف الفى ففرفى بها لسانك؟
فن شنت لم تشاف.
وفن شرفب عافد النفا.
كانك الففان فى المسالك.
فففتحت لافنك المالك.
وفلقت لافنك المالك.
وصفك فففى فونه القلم.
وشوقك الاسفان فف فففا الفام.
فلاتك الفطوب.
ومستفرك الفى ارففففه الففوب.
وفففك الففون.
وففرك الفففة والمفون.
وفالما سلوت أو سلفف.
أو فلوت أو فلفف.
لافنا بك السلوف من وفن.
ولاناف بك الفلوف عن مفازل العفن.
هففات فاففا.
فما الفرفة إلا روففة السعففر.
وما الفففى سوف فلال ففلة الهففر.

وَأَنْتِ إِنْ سَأَلْتِ: مَا الْخَبْرُ؟
أَجَابَكَ التَّنْدِي أَوْ الْحَجَرُ.
فَقَالَ: كُلُّ شَهْوَةٍ سَفَرُ.
وَكُلُّ مَوْجَةٍ قَدَرُ
وَكُلُّ عَذْبٍ نَقْتُهُ أَمْرُ.
أَمَّا تَرَى عَرِيكَ فِي دُثَارِكَ؟
أَمَّا تَرَى جَهْلَكَ فِي شِعَارِكَ؟
أَمَّا تَرَى رَشْدَكَ فِي غَوَايَتِكَ؟
أَمَّا تَرَى حِفْظَكَ فِي شِكَايَتِكَ؟
لَعَلَّكَ انْتَهَرْتَ،
فَانْكَسَرْتَ،
فَانْحَسَرْتَ.
أَهْلَكَ النَّوَى الَّذِي غَادَرْتَ.
وَحَانَكَ الْبَحْرُ الَّذِي سَافَرْتَ.
لِذَا بَقِيتَ دُونَ مِيعَادِ
وَدُونَ زَادِ.

تَمْلِكُ الْبِلَادَ.
وَيَسْتَحِلُّ دَمَكَ الْعِبَادَ.
فَلِذَا إِذَا اسْتَطَعْتَ بِالذِّكْرِ كَطَائِرٍ يَلُودُ بِالْجَنَاحِ.
وَعِذَا إِذَا اسْتَطَعْتَ بِالْقُدْوِ مِنْ حَيَاتِلِ الرُّوَّاحِ.
وَرَقَرَقَ الْأَشْجَانُ فِي الْوَتْرِ.
وَالْهَمُّ الْخَطِيءُ مِنَ الْأَثَرِ.
وَكُنْ وَلَا تَكُنْ.
وَحْنٌ وَلَا تَحْنُ.
لَعَلَّ سِرْكَ الَّذِي قَدْ شَاعَ.
يَمُدُّ يَاهَذَا دَمَ الشِّعَاعِ.

فيصبح الوداع.
بوردة النبيذ أو بوردة المتاع.
سهوت يا هذا عن الفرح
دهرا،
فلا تسه عن القدر.
سهوت يا هذا عن الكتاب
دهرا
فلاتسه عن العتاب.
ألبست حلمك الهديل.
لكنك انصرفت قبل أن يميلك العبير أو تميل.
ألبست صمته السؤل.
لكنك انتبهت حين ابتعدت مركبة الليال.
يا صاحبي البعيد.
ويا أسير نجمتين في يد العبيد.
كيف أقص لك
عن رهشة الحلك.
أم كيف لا أقص لك
فيثار الملك.
صديقتي مسعدة.
ولوحتي ممددة
وشاهدي كظيم.
وغائبي سقيم.
وغفوتي حفيف.
ونزوتي خريف
وما أنا وأنت يا هذا
إلا كراهبين.
اتخذا البلاء والعزاء صاحبين.

وارتديا ثوبين.
وعندما تجشما عناء حكمتيهما
عادا بلاحكمة
فانتحيا ركنا من الكرمة.
وأشعلا النيران في عمرهما الحزين.
فطارا السنين.
وحط طير الشك فوق شجر اليقين.
وسحب الروح الأمين روحه الأمين
فدلنا الدمع على الأنين.
ودلنا اللوح على السجين.
ومر عطر دون أن يداعب الجبين.
وما أنا وأنت يا هذا
إلا كصيادين.
قد ضربا للبحر موعدين.
وأخلفاهما،
وهايداهما صفر من اللآلى.
وهاعلاهما بلا أعالى.
وهامناهما بلامنى.
وهاسناهما بلاسنا.
وهامداهما بلامدى.
وهاصداهما بلاصدى.
فأين للغريب ياغيث أن يغاث؟
وأين للغريب ياوهاب أن يوهب؟
وأين للغريب ياعزيز أن يعز؟
وأين للغريب يابصير أن يرى؟

لايدل عليه سواه

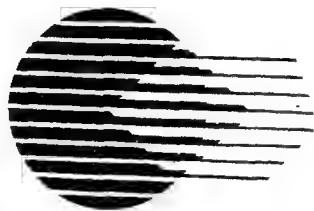
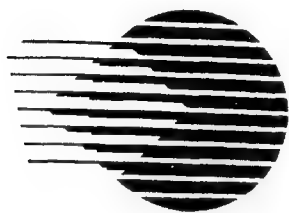
سحر سامي

الوحيد الذي لم يترك مايدل عليه سواه.. فماضية الماضي، وأمه الام.. ومدينته مدينة.. هو القادم الذاهب الحيائي الموجل في التفاصيل ، غير القابل للأطر...

عرفته..صديقا حادا ربما قاسيا في حكمه على الناس ربما..لكنها حدة الحقيقة وصدق الرغبة في التطهير .. فهي الثورة على الضعف البشري والتناقض، وتساؤل الانسان أمام الغموض المصيري.. فهل كان «أبو

كانطلاق نبض من صمت طويل.. إنه ذلك المفتوح بامتداد الدهشة.. ليس الفارسي ولا البغدادي أو المحدد بالمكان أو الجنس.. لكنه «هو نفسه» . فاختلاط الدماء في تكوينه قد منحه إنسانية شبه مطلقة تستند الى أن «لكل أمة فضائل وذنابل، ولكل طائفة من الناس في صناعتها وحلها وعقدها كمال وتقدير».

فما يربطه بالأشياء وروابط حميمية لاتشترط النسب. إنه ذلك الانساني



صورة، والحق «لم يصبه انسان فى كل وجوهه ولا أخطاه فى كل وجوهه بل أصاب من كل انسان جهة». والمعرفة نسبية، والفيلسوف مجرد شاهد ينطق بلسان تجربة بشرية محدودة، والحياء قيمة يجب الانتماء اليها بنهم واستمتاع، والانتحار محاولة للخلاص، والحسيات معابر للعقليات، والمرأة جند إبليس، والطفولة مفارقة.

...

هل كان مزيدا من الثورة؟ انفجارا ضد شئ ما، أم رغبة مطلقة فى مفارقة تامة بخلا، أم إدراكا نهائيا لعدمية الكون: أن يحرق كتبه فى نهاية حياته؟

...

كما جاء بسيطا ومتناقضا ومجادلا. يقولون له: «الذكر الله فهذا مقام خوف» يقول: «كأننى أقدم على جندى أو شرطى! إنما أقدم على رب غفور»... ويمضى.

حيان، وجوديا حين أشار الى هول الموت المنتظر فى نهاية الطريق؟ واقفا- كان- فى المساحة البيضاء بين العقل والارادة وتناقضات الذات التى جعلته دائم الثورة والحلم بالتغيير.. وفى الوقت نفسه كامل اليقين من عبث الحياة، فمن زاوية مخالفة اتى.. فى كل شئ، فى التصوف والفقه والفلسفة.. فكانت له خصوصية العقيدة والرفض.. محترقا بشهواته، يصفع مرآته: «ظاهره أخبث من باطنك، وباطنك أخبث من ظاهره وإشارتك أنكذ من عبارتك، وعبارتك أفسد من إشارتك، وكلك مستغيث من بعضك، وبعضك هارب من كلك»، فصار الصعود حلما والتسامى مفتتحا لمكابدات الروح..

وبين هذا كله، فجوهر المسائل هو «الذات الإلهية وصفاتها»، وجوهر الوصف استحالاته وتنزيه الذات عن أية

الديوان الصغير



مختارات من نصوص

أبي حيان التوحيدي

قرن الروى

التسرى بالنساء والجوارى على عادة الأغنياء فى زمنه.

* امتهن فى حياته مهنة الوراقه (نسخ الكتب المشهورة للأغنياء والموسرين) وهى من أشق المهن على عهده، وأضيّعها للعمر، وأذهبها للبصر، وبرغم كل ماأنفقه فيها من البصر والعمر لم تكن تدر عليه- فى معظم الأحيان- مايقيم الأود، ويمنع من غائلة الجوع، وإراقه ماء الوجه

* اضطهده من أدباء عصره وأعلامه (ونجوم السياسة فيه، وأصحاب الأمر والنهى والقدرة والسلطان فى نفس الوقت...) صاحب بن عباد.. وابن العميد.. وكان كل منهما وزيرا أدبيا يشار اليه، ويخشى جانبه، ويتعاطى النثر، ويقرض الشعر، وكان أبو حيان شديد الاعتداد والثقة بالنفس فى حضرتهم، وقد أوفر هذا الاعتداد المفرط صدر يهما عليه فمتعاه وحرماه واجتهدا فى التضيق عليه والخط من شأنه والذلاله فانتقم لنفسه الانتقام الوحيد الذى يجيده.. فوضع فيهما كتابا أسماه (مثالب الوزيرين).. جمع فيه كل

* هو على بن محمد بن العباس أبو حيان التوحيدى.

* «التوحيدى»- على الأرجح- نسبة إلى المهنة التى عرف بها والده .. وهى بيع نوع من التمر المسمى (التوحيد).
* انحدر من أسرة فقيرة، معدمة، مغمورة فى غالب الأمر.

* لم يشر، أو يتحدث ، أو يأتى على ذكر أى شئ يتعلق بطفولته أو أهله أو تربيته أو نشأته الأولى... وظلت هذه المناطق - بما فيها حياته الشخصية بعد ذلك- سرا مغلقا لايعلم أحد- أى أحد- عنه شيئا بالمرة.

* اهتمامه بالعلم والدراسة قد صرفه عن التفكير فى الزواج وإنجاب النسل، فلم يعرف عنه أنه تزوج أو رزق أولادا بدليل قوله هو نفسه: أنه ظل طول عمره لايجد حوله «ولدا نجيبا، وصديقا حبيبا، وصاحبا قريبا، وتابعا أدبيا، ورئيسا متبيا».

* ويبدو أن التوحيدى - كما يرجح د. أحمد أمين- كان مكبوت الغريزة الجنسية لفقره. المدقع الفظيع.. الذى لم يمنعه الزواج فقط.. وإنما حتى من

سأومته ذاكرته الشخصية ،وذاكرة الآخرين من معاييبهما الأخلاقية، وصفاتهما المردولة، ونوادرها المحطة من شأنهما ، والمسفهة لهما.

* أسلوب التوحيدى- كما وصفه د. أحمد أمين- «رائع جزل، يلتزم المزاوجة ولا يلتزم السجع ، ولا يتفخخ فى الأسلوب على حساب المعنى، ولا يتدفق فى المعنى وينسى الأسلوب.. ولئن قالوا عنه: أنه هو الجاحظ الثانى ،فى رأى- الكلام للدكتور أمين- أن الجاحظ وإن كان أكثر تشعبا، وأكثر انطلاقا- فأبو حيان أجزل لفظا وأوسع علما، لأن الجاحظ كان مسجل القرن الثانى، وفى القرن الثانى بدأت نشأة العلوم، وأبو حيان مسجل القرن الرابع، وقد تضمت العلوم، وشتان بين علم ناشئ، وعلم ناضج».

* كان مفكرا حرا، ومجددا، ومتمردا على الكثير من أفكار عصره، وكارها للمحافظة والتقليد، ولم يكتف بترديد آراء أهل السنة فى التوحيد والتنزيه والصفات الإلهية، فكان من الطبيعى أن يدفع الضريبة التى دفعها - ويدفعها- كل المفكرين والمجددين الأحرار على مدى التاريخ.. فاتهم بالكفر والزندقة والإلحاد.. وساد الزعم بأنه أحد زنادقة الإسلام الثلاثة.. ابن الراوندى.. والتوحيدى.. وأبو العلاء المعرى..

* لم يعرف له بالتحديد مسقط رأس، ومحل ميلاده، وموطن أصلى.. ولم

يشرهو إلى كل ذلك- كما ألحنا- أية إشارة من أى نوع.. مولده.. موطنه..نشأته.. أمه.. إخوته أو أخواته... أهله.. الخ!

الإشارة الوحيدة التى تؤرخ تاريخا مالحياته ، موجودة فى رسالته التى بعث بها الى القاضى أبى سهل على بن محمد مبرور فيها إحراقه لكتبه!

* أحرق كل كتبه فى آخر حياته، والقليل الذى وصلنا منها كان قد تم نسخه من قبل البعض هنا وهناك!

* جاء فريدا.. وعاش شريدا.. ومات وحيدا

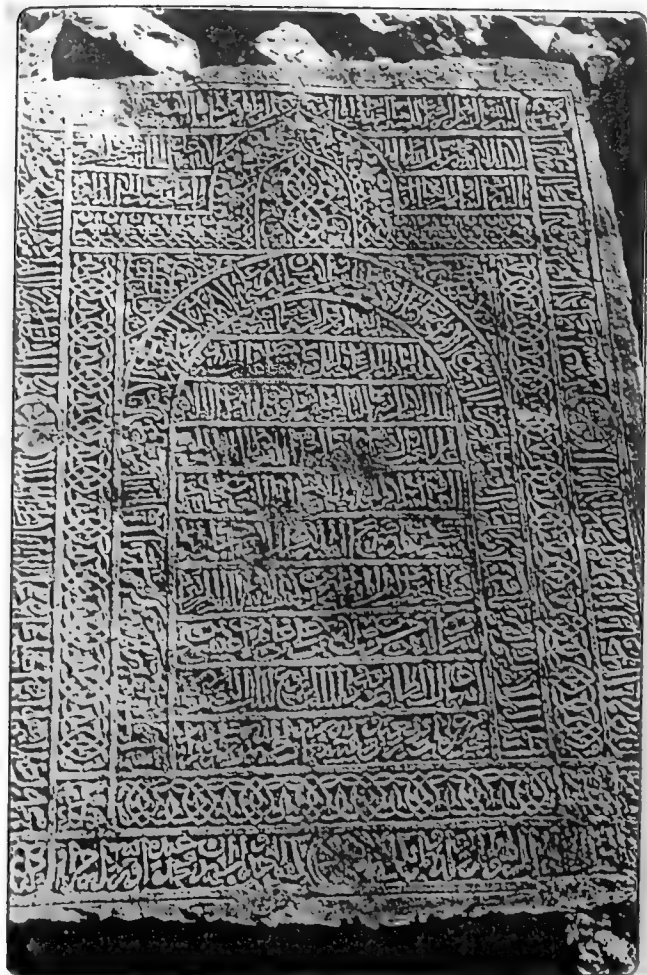
* ولد فى ٣١١ هـ (على أرجح الاحتمالات)

ومات فى ٤١٤ هـ (فى أقربها الى الصحة)

وبذلك يكون قد عاش حتى أبلى مائة ونيفا من السنين

* أى أنه الشاهد الأعظم، والمفكر الأكبر، والأديب الألع ، لهذا القرن الحافل الموارد فى الحضارة العربية الإسلامية.. القرن الرابع الهجرى..

* ولذلك استحق ماوصفه به ياقوت الرومى فى كتابه «معجم الأدباء»: «فيلسوف الأدباء، وأديب الفلاسفة، ومحقق المتكلمين، ومتكلم المحققين، وإمام البلغاء.. فرد الدنيا الذى لا نظير له لكاء وفطنة، وفصاحة ومكنة..»



كدت أحترق بك

رسالة إلى القاضي أبي سهل على
بن محمد في شأن حرق كتبه

كان أبو حيان قد أحرق كتبه في
آخر عمره لقله جدواها- في رأيه-
وضنابها على من لا يعرف قدرها بعد
موته، فكتب إليه القاضي أبو سهل على
بن محمد يعذله على سوء هذا الصنيع،
ويعرفه قبح ما اعتمد من هذا الفعل
الشنيع، فكتب أبو حيان يعتذر من ذلك
إليه:

حرسك الله أيها الشيخ من سوء
ظنى بمودتك وطول جفائك، وأعاننى من
مكافأتك على ذلك، وأجارنا جميعا مما
يسود وجه عهد إن رعيناه كنا
مستأنسين به، وإن أعملناه كنا
مستوحشين من أجله.. وأدام الله نعمته
عندك، وجعلنى فى الحالات كلها فداك.

وأفانى كتابك غير محتسب ولا
متوقع على ظمأ برح منى إليه، وشكرت
الله تعالى على النعمة به على، وسألته
المزيد من أمثاله- الذى وصفته فيه- بعد
ذكر الشوق الى والصباية نحوى- ما نال
قلبك، والتهب فى صدرك من الخبر الذى
منى اليك فيما كان منى من إحراق
كتبى النفيسة بالنار، وغسلها بالماء،
فعجبت من انزواء وجه العذر عنك فى
ذلك كأنك لم تقرأ قوله تعالى عز وجل
«كل شئ هالك إلا وجهه، له الحكم وإليه

ترجعون» وكأنك لم تأبه لقوله تعالى
«كل من عليها فان» وكأنك لم تعلم أنه
لأثبات لشئ من الدنيا وإن كان شريف
الجوهر، كريم العنصر مادام مقلبا بين
الليل والنهار، معروضا على أحداث
الدهر وتجاوز الأيام، ثم إنى أقول:

إن كان أيدك الله قد ثقب خفك
ماسمعت ، فقد أدما ظهري ما فعلت،
فليهن عليك ذلك، فما أنبريت له، ولا
اجترأت عليه، حتى استخرت الله عز
وجل فيه أياما وليالى، وحتى أوحى إلى
فى المنام بما بعث راقد العزم ، وأجد
فاتر النية، وأحيا ميت الرأى، وحث
على تنفيذ ما وقع فى الروع، وترجع فى
الخطر ، وأنا أجود عليك الآن بالحجة فى
ذلك إن طالبت ، أو بالعذر إن
استوضحت، لتثق بى فيما كان منى،
وتعرف صنع الله تعالى فى ثنيه لى.

إن العلم، حاطك الله، يراد للعمل،
كما أن العمل يراد للنجاة. فإذا كان
العمل قاصرا عن العلم كان العلم كلا
على العالم. وأنا أعوذ بالله من علم عاد
كلا، وأورث ذلا، وهار فى رقبته صاحبه
غلا، وهذا خرب من الاحتجاج المخلوط
بالاعتذار. ثم اعلم ، علمك الله الخير، أن
هذه الكتب حوت من أصناف العلم سره
وعلايته: فأما ما كان سرافلم أجد له من
يتحلى بحقيقته راغبا، وأما ما كان
علاية فلم أصب من يحرص عليه طالبا.
على أنى جمعت أكثرها للناس، ولطلب
المثالة منهم، ولعقد الرياسة بينهم، ولمد
الجاه عندهم، فحسرت ذلك كله، ولاشك

التطويل ، وإما خوفا من القال والقيل .
وبعد ، فقد أصبحت هامة اليوم
أوغد ، فإننى فى عشر التسعين ، وهل لى
بعد الكبرة ، والعجز أمل فى حياة
لذيذة ، أو رجاء أحال جديدة! أأست من
زمرة من قال القائل فيهم:

نروح ونغدو كل يوم وليلة
وعما قليل لاتروح ولانغدو
وكما قال الآخر:

تفوتت درات الصبى فى ظلاله
الى أن أتانى بالفظام مشيب
وهذا البيت للورد الجعدى وتامه
يضيق عنه هذا المكان

والله ياسيدى لو لم أتعظ إلا بمن
فقدته من الأخوان أو الأخدان فى هذا
الصقع من الغرباء والأدباء والأحباء
لكفى فكيف بمن كانت العين تقربهم ،
والنفس تستنير بقربهم ، فقدتهم
بالمراق والحجاز والجبل والرئى ، وما
والى هذه المواضع ، وتواتر الى نعيمهم ،
واشتدت الواعية بهم فهل أنا إلا من
عنصرهم؟ وهل لى محيد عن
مصيرهم؟ أسأل الله تعالى رب الأولين
أن يجعل اهترافى بما أعرف ، موصولا
بنزوى عما أقترف ، أنه قريب مجيب
وبعد ، فى فى إحراق هذه الكتب
أسوة بأئمة يقتدى بهم ، ويؤخذ بهديهم ،
ويعيشى إلى نارهم ، منهم: أبو عمرو بن
العلاء ، وكان من كبار العلماء ، مع زهد
ظاهر ، وورع معروف ، دفن كتبه فى
باطن الأرض فلم يوجد لها أثر
وهذا داود الطائى ، وكان من خيار

فى حسن مااختاره الله لى ، وناطه
بناصيتى ، وربطه بأمرى . وكرهت مع
هذا وغيره أن تكون حجة على لالى .
ومما شحذ العزم على ذلك ورقع الحجاب
عنه أنى فقدت ولدا نجيبا ، وصديقا
حبيبا ، وصاحبا قريبا ، وتابعا أديبا ،
ورئيسا منيبا ، فشق على أن أدعها لقوم
يتلاعبون بها ، ويدنسون عرضى اذا
نظروا فيها ، ويشمتون بسهوى وغلطى
إذا تصفحوها ، ويتراوون نقصى وعيبى
من أجلها .

فان قلت: ولم تسمهم بسوء الظن ،
وتقرع جماعتهم بهذا العيب؟
فجوابى لك: إن عيائى منهم فى
الحياة هو الذى حقق ظنى بهم بعد
المات . وكيف أتركها لأناس جاورتهم
عشرين سنة فما صح لى من أحدهم
وداه ، ولا ظهر لى من إنسان منهم حفاظ
. ولقد اضطررت بينهم بعد العشرة
والمعرفة فى أوقات كثيرة إلى أكل
الخضر فى الصحراء ، وإلى التكفف
الفاضح عند الخاصة والعامة ، وإلى بيع
الدين والمروءة ، وإلى تعاطى الرياء
بالسمعة والتفاق ، وإلى ما لا يحسن
بالحر أن يرسمه بالقلم ، وي طرح فى قلب
صاحبه الألم . وأحوال الزمان يادية
لعينك ، بارزة بين مسائك وصباحك
وليس ماقلته بخاف عليك مع معرفتك
وقطنتك ، وشدة تتبعك وتفرغك . وما
كان يجب أن ترتاب فى صواب ماقلته
وأنتيته ، بما قدمته ووصفته ، وبما
أمسكت عنه وطويته ، إما هربا من

مثل صراع أو مأساة، فطورا يستخلصه التصوف وطورا تستأثر به الفلسفة. ولسوف نلاحظ أن قسما من رؤى التوحيدى الجمالية ينتمى إلى النزعة الصوفية، بينما سينتمى قسم آخر منها إلى النزعة الفلسفية!

من هذه الزوايا المثالية، يمكن أن ندرك التأثير الشديد لدى التوحيدى بفكر أفلاطون. وقد مرت بنا شذرات من مثل هذا التأثير، ويواجهنا الآن وجه آخر من أبرز وجوه هذا التأثير، وهو استنكاف التوحيدى (كأفلاطون) للشعر والشعراء، فهو يقرر فى «الإمتاع والمؤانسة»: «لست من الشعراء والشعراء فى شئ، وأكره أن أخطو على دحض، وأحتسى غير محض». ولعله فى ذلك متأثر - بجوار أفلاطون الذى أخرج الشعراء من مدينته الفاضلة - بموقف القرآن من الشعر والشعراء، حيث وصف القرآن الشعراء بأنهم يقولون ما لا يفعلون وفى كل واد يهيمون. ويروى لنا التوحيدى عن ابن كعب الأنصارى قوله: «إن من أشرف النثر أن النبى لم ينطق إلا به أمرا وناهيا، ومستخبرا ومخبرا، وهاديا وواعظا، وغاضبا وراضيا، وماسلب النظم الا لهبوطه عن درجة النثر، ولانزله عنه الا ما فيه من النقص».

وعلى الرغم من أن التوحيدى قد يرى بوضوح أن «المحسوسات معابر للمعقولات» فإنه كثيرا ما يرى أن «المعقولات» هى أشرف من المادة، وأن

المعنى من ثم أهم من صياغته. ولقد سأل أبو اسحق الصابى فى تفصيل النثر والنظم فأجاب: «النثر أشرف جوهر» ، والنظم «أشرف مرضا» لأنه يربط الجوهر بالعقل، والعرض بالحس. والعقل أشرف من الحس، حتى لو كانت «المحسوسات معابر للمعقولات».

فى هذا الفكر المثالى نجد العديد من التناقضات. وفى فكر التوحيدى أمثلة وافرة لهذا الفكر ولتناقضاته. نحن نراه يمتدح «اللفظ» مجرد وعاء أو إناء «للمعنى». فى مقابسته الهامة رقم ٦٠ من «المقاييسات» يورد قول أستاذه السجستاني: «العقل يطلب المعنى، فلذلك لاحظ للفظ هنده، وإن كان متشوقا معشوقا. والدليل على أن المعنى مطلوب النفس - دون اللفظ الموشع بالوزن المحمول على الضرورة - أن المعنى متى صُوّر بالسانع والظاهر وتوفى الحكم، لم يبال بما يقويه من اللفظ، الذى هو كاللباس والمعرض والإناء والظرف». لكن التوحيدى يعود فى موضع آخر من «الإمتاع والمؤانسة» ليرفض الفكرة التى تقول: «إن من عبر عن نفسه بلفظ ملحون أو محرف أو موضوع غير موضعه، وأفهم غيره، فقد كفى». إنه لا يوافق على ذلك لأنه - يقول د. زكريا إبراهيم - «يحرص دائما على جمال اللفظ، وموسيقية العبارة، وحلاوة التعبير، ورشاقة الصياغة، وحسن السبك». وهذا الاعتناء هو ما أكدته أحمد أمين فى مقدمة

خطابى هذا من نفسك، فافعل؟ لاني
لا أدع جوابك إلى أن يقضى الله تعالى
تلاقياً يسر النفس، ويذكر حديثاً
بالأمن، أو بفراق نصيريه إلى الرمس،
ونفقد معه رؤية الشمس. والسلام عليك
خاصاً، بحق الصفاء الذي بينى وبينك،
على جميع إخوانك عاماً، بحق الوفاء
الذي يجب على عليك والسلام،
وكتب هذا الكتاب فى شهر رمضان
سنة ٤٠٠ هـ

الحق

كتب أحمد بن اسماعيل إلى ابن
الملتز رقعة فى فصل منها يصف الحق
بقوله:

ولم أركالحق أصدق قائلاً، ولا أفضل
علماً، ولا أجمل ظاهراً، ولا أعز ناصراً، ولا
أوثق مروءة، ولا أحكم مقدرة، ولا أعلى
حجة، ولا أوضح محجة، ولا أعدل فى
النصفة، لا يجرى لأحد إلا جرى عليه،
ولا يجرى على أحد إلا جرى له، يستوى
الملك والسوقة فى واحته ويعتدل
البغيض والحبيب فى محضه، طالبه
حاكم على خصمه، وصاحبه أمير على
أميره، من دعا إليه ظهر اليه برهانه،
ومن جاهد عليه كثر أعوانه، يمكن دعائه
من آلة القهر، ويجعل فى أيديهم آلة
النصر، ويحكم لهم بغلبة العاجلة،
وسعادة الآجلة. ولم أر كالباطل أضعف

مما أجده من انكسار النشاط، وانطواء
الانبساط، لتعاود العلل على، وتخاذل
الاعضاء منى. فقد كل البصر، وانعقد
اللسان، وجمد الخاطر، وذهب البيان،
وملك الوسواس، وغلب اليأس، من
جميع الناس. ولكنى حرصت منك ما
أضعته منى، ووفيت لك بما لم تف به
لى. ويعز على أن يكون لى الفضل
ملك، وأحرز المزية دونك، وما حدانى
على مكاتبتك إلا ما أتمثله من تشويقك
إلى. وتحرقك على، وإن الحديث الذى
بلغك قد بدد فكرك، وأعظم تعجيبك،
وحشد عليك جزعك. والاول يقول:

وقد يجزع المرء الجليلد ويبتلى
عزيمة رأى المرء نائبة الدهر
تعاوده الايام فيما ينوبه
فيقوى على أمر ويضعف من أمر
على أنك لو علمت فى أى حال غلب
على مافعلته، وعند أى مرض، وعلى أية
عسرة وفاقه، لعرفت من عذرى أضعاف
ما أبديته، واحتججت لى بأكثر مما
نشرته وطويته. وإذا أنعمت النظر
تيقنت أن لله جل وعز فى خلقه أحكاماً
لا يعاذ عليها، ولا يغالب فيها. لأنه لا يبلغ
كنهها، ولا ينال غيبها، ولا يعرف قلبها،
ولا يقرع بابها. وهو تعالى أملك
لنواصينا، وأطلع على أدانينا
واقاصينا، له الخلق والامر، وبيده
الكسر والجبر، وعلينا الصمت والصبر،
إلى أن يوارينا اللحد والقبر، والسلام.
إن سرى، جعلنى الله فداك، أن
تواصلنى بخبرك، وتعرفنى مقر

والوفاء، فإذا ثنى المسموع- أعنى
توحد النغم بالنغم- قوى الحس المدرك،
فقال مسموعين بالصناعة، ومسموعا
واحدا بالطبيعة، والحس لايعشق
المواحدة والمناسبة والاتفاق إلا بعد أن
يجدها فى المركب، كما أن العقل
لايعشق الا بعد أن ينالها فى فضاء
اليسيط، فكلما قوى الحس باستعماله،
التذ صاحبه بقوته حتى كأنه يسمع مالم
يسمع بحس أو أكثر، وكما أن الحس إذا
كان كليلا (كان الذى يناله كليلا)، كذلك
الحس إذا كان قويا كان مايناله قويا.

قال: هذا كله موهوب للحس، فما
للعقل فى ذلك؟ فلنا نرى العاقل تعتريه
دهشة وأريحية وأهتزاز.

قلت: قد أتى على مجموع هذا
ومعرفته أبو سليمان فى مذاكرته لابن
الخمار وذكر أن من شأن العقل السكون،
ومن شأن الحس التهيج، ولهذا يوصف
العاقل بالوقار والسكينة، ومن دونه
يوصف بالطيش والعجرفة، والانسان
ليس يجد العقل وجدانا فيلتذ به، وإنما
يعرفه إما جملة وإما تفصيلا، أعنى
جملة بالرسم وتفصيلا بالحد، ومع ذلك
يشتاق الى العقل، ويتمنى أن يناله
خبريا من النيل ويجده نوعا من
الوجدان، فلما أبرزت الطبيعة
الموسيقى فى عرغن
الصناعة بالآلات المهيأة، وتحركت
بالمناسبات التامة والأشكال
المتفقة أيضا، حدث الاعتدال
الذى يشمر بالعقل وطلوعه

سببا، ولا أوعر مذهبا، ولا أجهل طالبا،
ولا أزل صاحبا، ومن اعتصم به أسلمه،
ومن لجأ اليه خذله، يرتق فينفتق،
ويرقع فينخرق، إن حاول صاحبه بيعه
بأرت سلعته، وإن رام ستره زادت
ظلمته لايقارنه البرهان، ولايفارقه
الخدلان، قد قذف عليه بالحق يدمقه
ويقمعه فيمحقه، صاحبه فى الدنيا
مكذب وفى الآخرة معذب، إن نطق دل
على عيبه، وإن سكوت تردد فى ريبه.
(البصائر والذخائر)

بَسْطُ وَنَشْوُ وَلِذَازَةُ

(الليلة العادية والعشرون)

(وسال مرة عن المغنى إذا راسله (١)
آخر لم يحب أن يكون الذ وأطيب،
وأحلى وأعذب؟.

فكان من الجواب: أن أبا سليمان قال
فى جواب هذه المطالب مايمنع من
أفتضاب قول وتكلف جواب، ذكر أن
المسموع الواحد إنما هو بالحس الواحد،
وربما كان الحس الواحد أيضا غليظا أو
كدرا، فلا يكون لنيله اللذة به (٢) بسط
ونشو ولذازة وكذلك (المسموع ربما لم
يكن فى غاية الصفاء على تمام الاداء
بالتقطيع) الذى هو نفس فى الهواء،
فلا تكون أيضا إنالته للذة على التمام

الصيمرى فطرب وارتاح وقال:
ما أبعد نظر هذا الرجل! وما أرقى
لحظه! وما أعز جانبه!
(الامتع والموانسة)

الغريب فى غربته غريب رسالة (يا)

سألتنى- رفق الله بك، وعطف على
قلبك- (و) أن أذكر لك الغريب ومحنه ،
وأصف لك الغربة وعجائبها، وأمر فى
أضعاف (٣) ذلك بأسرار لطيفة ومعان
شريفة، إما معرضا، وإما مصرحا، وإما
مبعدا، وإما مقربا، فكنت على أن
أجيبك الى ذلك، ثم إنى وجدت فى حالى
شاغلا عنك ، وحائلا دونك، ومفرقا بينى
وبينك. وكيف أخفض الكلام الآن وأرفع
، وما الذى أقول وأصنع، وبماذا أصبر،
وعلى ماذا أجزع. وعلى العلل التى
وصفتها والقوارف التى سترتها أقول:
إن الغريب بحيث لاحظت
ركائبه ذليل
ويد الغريب قصيرة ولسانه أبدا
كليل
والناس ينصر بعضهم بعضا،
وناصره قليل

وقال آخر:

وانكشافه وأنجلاته ، فبهر
الاحساس، وبث الايتاس، وشوق
الى عالم الروح والتنعيم، وإلى
محل الشرف العميم، وبعث على
كسب الفضائل الحسية والعقلية،
أعنى الشجاعة والجدو والحلم
والحكمة والصبر، وهذه كلها
جماع الأسباب المكملة للإنسان
فى عاجلته وأجلته، وبالأوجب
ماكان ذلك كذلك، لأن الفضائل
لا تقتنى إلا بالشوق إليها،
والحرص عليها ، والطلب لها،
والشوق والطلب والحرص لا تكون
إلا بمشوق وبامت وداع، فلهذا
برزت الأريحية والهزة ، والشوق
والعزة، فالأريحية للروح ،
والهزة للنفس، والشوق للعقل،
والعزة للإنسان. ومما يجب أن
يعلم أن السمع والبصر أخص
بالنفس من الإحساسات
الباقية، لأنهما خادما للنفس فى
السر والعلانية، ومؤنساهما فى
الخلوة، وممداها فى النوم
واليقظة، وليست هذه الرتبة
لشئ من الباقيات، بل الباقيات
آثارها فى الجسد الذى هو مطية
الإنسان، لكن الفرق بين السمع
والبصر فى أبواب كثيرة:
ألفها أن أشكال المسموع مركبة
فى بسيط، وأشكال المبصر
مبسطة فى مركب
قلت: وقد حكيت هذا لأبى زكرياء

أَبَدُهُمْ وَبِهِمْ فِيمَا
أَوْشَعُوا مِنْهُ
لَهُمْ فِيهَا مَا وَلَّيْتَهُمْ
أَبَدُهُمْ وَبِهِمْ فِيمَا

صفحة من القرآن الكريم تحققت فيها روعة التكوين والجنوح للتجريد لدى الفنان الإسلامي.

وما جزعا من خشية البين
أخضلت
دموعي، ولكن الغريب غريب(٤).

يا هذا! هذا وصف غريب نثى عن
وطن بنى بالماء والطين، وبعد عن الاف
له عهدهم الخشونة واللين، ولعله عاقرهم
الكاس بين الغدران والرياض، واجتلى
بمعينه محاسن الحدق المراض، ثم إن كان
عاقبة ذلك كله إلى الذهاب والانقراض-
فأنت من قريب قد طالت غربته في
وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبته
وسكنه! وأين أنت من غريب لاسبيل
له إلى الأوطان، ولا طاقته به على
الاستيطان؟ قد علاه الشحوب وهو في
كن، وغلبه الحزن حتى صار كأنه شن(٥)
. إن نطق نطق حزنان منقطعا، وإن
سكت سكت حيران مرتدعا، وإن قرب
قرب خاضعا، وإن بعد بعد خاشعا وإن
ظهر ظهر ذليلا، وإن توارى توارى عليلا
وإن طلب طلب والياس غالب عليه، وإن
أمسك أمسك والبلاء قاصد اليه، وإن
أصبح أصبح هائل اللون من وساوس
الفكر، وإن أمسى أمسى منتهب السر
من هواتك الستر، وإن قال قال هائبا،
وإن سكت سكت خائبا، قد أكله الخمول،
ومعه الذبول، وحالفه النحول، لا يتمنى
إلا على بعض بنى جنسه، حتى يفضى
إليه بكامنات نفسه، ويتعلل برؤية
طلعته، ويتذكر لمشاهدته قديم لوعته،
فينثر الدموع على صحن خذه، طالبا
للراحة من كده.

وقد قيل: الغريب من جفاء الحبيب.
وأنا أقول: بل الغريب من واصله
الحبيب، بل الغريب من تفاضل عنه
الرقيب، بل الغريب من حبابه
الشريب(٦)، بل الغريب من نودى من
قريب، بل الغريب من هو في غربته
غريب، بل الغريب من ليس له نصيب،
بل الغريب من ليس له من الحق نصيب.
فإن كان هذا صحيحا، فتعال حتى
نيكى على حال أحدثت هذه الغفوة،
وأورثت هذه الجفوة:

لعل انحدار الدمع يعقب راحة
من الوجد أو يشفى تجى البلايل (٧)
يا هذا! الغريب من غربت شمس
جماله، واقترب عن حبيبته وعذاله،
وأغرب في أقواله وأفعاله، وأغرب في
إدباره وإقباله، واستغرب في طمره (٨)
وسرياله. يا هذا الغريب من نطق وصفه
بالمحنة بعد المحنة، ودل عزوانه على
الفتنة عقيب الفتنة، وبانت حقيقته فيه
في الغينة حد الغينة. الغريب من إن
حضر كان غائبا، وإن غاب كان حاضرا.
الغريب من إن رأيته لم تعرفه، وإن لم
تره لم تستعرفه، أما سمعت القائل حين
قال:

بم التعلل؟ لا أهل، ولا (زمن)
ولانديم، ولا كاس، ولا سكن(٩)
هذا وصف رجل لحقته القربة،
فتعنى أهلا يأنس بهم، ووطنا يأوى
اليه، وتديما يحل عقد سره معه، وكأسا
ينتشى منها، وسكنا يتوابع عنده، فأما
وصف الغريب الذي اكتنفته الأحزان من

كل جانب ، واشتملت عليه الأشجان من كل حاضر وغائب ، وتحكمت فيه الايام من كل جاء وذهاب ، واستغرقتة الحسرات على كل فائت وأشب ، وشنته الزمان والمكان بين كل ثقة وراثب ، - وفى الجملة ، أتت عليه أحكام المصائب والنوائب ، وحطته بأيدى العوائب عن المراتب ، فوصف يخفى بونه القلم ، ويفنى من ورائه القرطاس ، ويشل من بجسه (١٠) اللغظ ، لأنه وصف الغريب الذى لا اسم له فيذكر ، ولا رسم له فيشهر ، ولا طى له فينشر ، ولا عذر له فيعذر ، ولا ذنب له فيغفر ، ولا عيب عنده فيستر .

هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه ، ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه . وأقرب الغرباء من صار غريبا فى وطنه ، وأبعد البعداء من كان بعيدا فى محل قربه ، لأن غاية المجهود أن يسلم عن الوجود ، ويفغض عن المشهود ، ويقصى عن المعهود ، ليجد من يقنيه عن هذا كله بعباء معدود ، ورقد مرفود ، وركن موطود (١١) ، وحد غير محدود .

يا هذا! الغريب من إذا ذكر الحق هجر ، وإذا دعا إلى الحق زجر . الغريب من إذا أسند كذب ، وإذا تظاهر (١٢) عذب . الغريب من إذا امتار لم يمر (١٣) ، وإذا قعد لم يزور . يارحمنا للغريب (١٤) ! طال سفره من غير قدوم ، وطال بلاؤه من غير ذنب ، واشتد ضرره من غير تقصير ، وعظم عناؤه من غير جدوى

وإذا رأوه لم يدوروا حوله ، الغريب من إذا تنفس أحرقه الأسى والأسف ، وإن كتم أكمده الحزن واللهف . الغريب من إذا أقبل لم يوسع له ، وإذا أعرض لم يستل عنه ، الغريب من إذا سال لم يعط ، وإن سكت لم يبدأ . الغريب من إذا عطس لم يشمت (١٥) ، وإن مرض لم يتفقد . الغريب من إن زار أغلق دونه الباب ، وإن استأذن لم يرفع له الحجاب .

الغريب من إذا شأى لم يجب ، وإن هانى لم يحب . اللهم إنا قد أصبحنا غرباء بين خلقك ، فأنسنا فى فنائك . اللهم وأسسينا مهجورين عندهم ، فصلنا بحيانك (١٦) اللهم إنهم عادونا من أهلك لأننا ذكرناك لهم فنفروا ، ووعوناهم إليك فاستكبروا ، وأوعدناهم بعذابك فتحيروا ، ووعدناهم بثوابك فتجبروا ، وتعرفنا بك إليهم فتنكروا ، وصناك عنهم فتنمروا ، وقد كعنا (١٧) عن نذيرهم ، ويئسنا من توقيهم .

اللهم إنا قد حاربناهم فيك . وسلمناهم لك ، وحكمتنا لهم عنهم لوجهك ، وصبرنا على أذاهم من أهلك ، فخذ لنا بحقنا منهم ، وإلا فاصرف قلوبنا عنهم ، وأنسنا حديثهم ، واكفنا طيبهم وخبيثهم .

أيها السائل عن الغريب ومحنته! إلى ههنا بلغ وصفى فى هذه الوراقات . فإن استزدت زدت ، وإن اكتفيت اكتفيت ، والله أسأل لك تسديدا فى المبالغة ، ولى تأييدا فى الجواب ، لننتلقى على نعمته ، ناطقين بحكمته ،

يا هذا! الغريب من إذا ذكر الحق هجر ، وإذا دعا إلى الحق زجر . الغريب من إذا أسند كذب ، وإذا تظاهر (١٢) عذب . الغريب من إذا امتار لم يمر (١٣) ، وإذا قعد لم يزور . يارحمنا للغريب (١٤) ! طال سفره من غير قدوم ، وطال بلاؤه من غير ذنب ، واشتد ضرره من غير تقصير ، وعظم عناؤه من غير جدوى

الغريب من إذا قال لم يسمعوا قوله ،

سابقين إلى كلمته.

يا هذا! الغريب في الجملة من كله حرقه، وبعضه فرقة، وليله أصف، ونهاره لهف، وغداؤه حزن، وعشاؤه شجن، وأراؤه (١٨) ظن، وجميعه فتن، ومفرقه محن، وسره علن، وخوفه وظن. الغريب من إذا دعا لم يجب، وإذا هاب لم يهب.

الغريب من إذا استوحش استوحش منه: استوحش لأنه يرى ثوب الأمانة ممزقا، واستوحش منه لأنه يجد لما يقبله من الغليل محرقا.

الغريب من لبسته خرقه، وأكلته سلقه، وهجمته خفقه.

دع هذا كله! الغريب من أخبر عن الله بأنباء الغيب داعيا إليه.

بل الغريب من تهالك في ذكرى الله متوكلا عليه. بل الغريب من توجه إلى الله قائلا لكل من سواه، بل الغريب من وهب نفسه لله متعرضا لجدواه.

يا هذا! أنت الغريب في معنك

(الإشارات الإلهية)

مقايسة

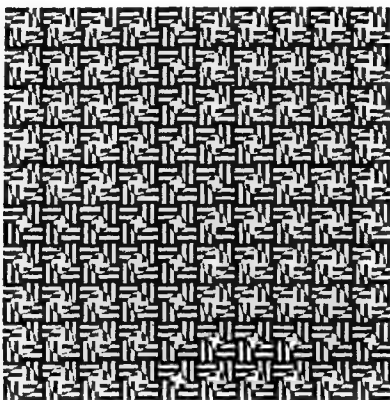
(في النثر والنظم وأيهما أشد أثرا في النفس)

قال أبو سليمان، وقد جرى كلام في النظم والنثر: النظم أدل على الطبيعة. لأن النظم، من حيز التركيب والنثر أدل

على العقل. لأن النثر من حيز البساطة. وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لانا للطبيعة أكثر منا بالعقل. والوزن معشوق للطبيعة والحس: ولذلك يفترقه له (عند) ما يعرض استكراه في اللفظ. والعقل يطلب المعنى فلذلك لاحظ للفظ عنده وإن كان متشوقا معشوقا. والدليل على أن المعنى مطلوب النفس دون اللفظ الموشع بالوزن المحمول على الضرورة، أن المعنى متى صور بالسائح والظاهر وتوفى لحكم لم يبل بما يقويه من اللفظ الذي هو كاللباس والمعرض والثناء والظرف. لكن العقل مع هذا يتخير لفظا بعد لفظ، ويعشق صورة دون صورة. ويأنس بوزن دون وزن، ولهذا شقق الكلام بين ضروب النثر وأصناف النظم. وليس هذا للطبيعة؟ بل الذي يستند إليها ما كان حلوا في السمع. خفيها على القلب. بينه وبين الحق صلة. وبين الصواب وبينه أسرة. وحكمها مخلوط بإملاء النفس. كما أن قبول النفس راجع إلى تصويب العقل.

ثم قال: ومع هذا ففي النثر ظل النظم ولولا ذلك ماخف ولا حلا ولا طاب ولا تلاصا، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك سامتيزت أشكاله ولا عذبت موارده، ومصادره، ولا بحوره وطرائقه، ولا أنتلفت وصائله وعلائقه

وقال كلاما أكثر من هذا وقد أخرته إن شاء الله لرسالة معدودة في الكلام على الكلام. ثمرة هذا فيها بتعامه مع



: إحدى لوحات الفن البصرى المعاصر.

التصفح والتحصيل ماأيده العقل
بالحقيقة ، وساعده اللفظ بالرقّة، وكان
له سهولة فى السمع وريح فى النفس،
وعذوبة فى القلب، وروح فى الصدر، وإذا
ورد لم يحجب، وإذا صدر لم ينس، وإذا
طال لم يمل، وإذا قصر لم يحقر، له فنّج
كفنج العين، ودل كدل الحبيب، ولذة
كلذة الغناء، وأنقياد كانقياد الذليل،
وتيه كتيه المزيّز، وجمش كجمش (١٩)
الغانية، ووقار كوقار الشيخ، وحلاوة
كحلاوة العافية، ولين كلين
الصيب (٢٠)، وأخذ كأخذ الخمر، وولوج
كولوج النسيم، ووقع كوقع القطر،
وريح كريح المطر واستواء كاستواء
المطر، وسبك كسبك التبر، يجمع لك

سائر ما يكون لها بشرح تام وعناية
بالغة إن ساق الله الى غايتها. ورفع هذا
الفساد الذى قد منع من كل ماتهم
النفس به من الخير . وسد عن كل
ما يكون سببا للسعادة. ولا ملجأ إلا إلى
الله فى كشف هذه الضراء، وإماطة هذه
اللاواء، فهو أول كل خير وميسر كل
طالب وناصره.

(المقاييسات)

الأسلوب المثالى

ثم قال: فخير الكلام على هذا

: القميص ، أوكل مايلبس.
(٩) السكن (محركة): كل ما يستأنس به.

(١٠) وشل يشل: قل وضعف واقتقر،
ومنه الوشل: الماء القليل. والبسجس:
تفجر الماء ، ومنه : عين بجيس: غزيرة.

(١١) وطيد، ثابت
(١٢) تنزه عن الأنداسن، أو أصلها:
تظاهر (بالظاء المعجمة)

(١٣) مار عياله يميز ميرا وأمارهم
وامتارلهم: نجلب لهم الطعام.

(١٤) تذكر لببت على بن الجهم:
يارحمنا للغريب بالبلد النازح ماذا
بنفسه صنعا!

(١٥) التشميت والتسميت: الدعاء
للعاطس.

(١٦) الحباء (بكسر الحاء) : العطية ،
مهر المرأة.

(١٧) كعت عنه أكيع وأكاع، كيعا
وكيموعة: إذا هبته وجبنت عنه، فهو:
كائع، وهم : كاعة.

(١٨) من: رواه. وظلن جمع ظنه
بالكسر: تهمة، أو : رؤاه؟ جمع رؤية.
الغريب من فجعت محكمة، ولوعته
مضرة.

(١٩) الجمش: الصوت الخفى

(٢٠) الصبيب: المصبوب والعسل
الجيد

بين الصحة والبهجة والتمام، فأما
صحته: فمن جهة شهادة العقل بالصواب،
وأما بهجته: فمن جهة جوهر اللفظ،
واعتدال القسمة ، وأما تمامه: فمن جهة
النظم الذى يستعير من النفس شغفها
ويستثير من الروح كلفها.
(مثالب الوزيرين)

هوامش

(١) راسله آخر، أى تابعه فى غذائه
مساعدة له.

(٢) به أى المسموع.

(٣) أى: تضاعيف وثنايا

(٤) خضل (من باب فرج) خضلا،
وأخضل وأخضل وأخضول: ندى وأبتل
، فهو خضل وأخضل.

(٥) الشن (وبهاء القرية الخلق
الصغيرة والجمع: شنان.

(٦) الشريب: من يشاركك فى
الشرب، من يستقى أو يسقى معك،
النديم ، ويقصد به نديم المحبوب.

(٧) هذا البيت لذى الرمة (راجع
دايونه، نشرة مكارتنى ص ٤٩٢ بيت
رقم ٢ . كمبردج سنة ١٩١٩م (١٣٣٧هـ).

(٨) الطمر: الثوب البالى، والسريال

ثبت تفصيلي

يكتب أبى حيان التوحيدى ومؤلفاته ورسائله باسمائها المختلفة ماهاج منها، وماتم العثور عليه.. وماتم تحقيقه ، ومالم يحقق بعد

رقم	اسم الكتاب	بيانات ومعلومات عن الكتاب
(١)	البصائر والذخائر أو... «أخبار القدماء وذخائر الحكماء» أو... «ذخائر الحكماء» أو... «بصائر القدماء وبصائر الحكماء» أو... «بصائر القدماء وسرائر الحكماء»	كتاب مؤلف من عشرة أجزاء حقق الجزء الأول منه وعلق عليه أحمد أمين والسيد أحمد صقر سنة ١٩٥٢ بالقاهرة وصدر عن لجنة التأليف والترجمة والنشر. ثم حققته كاملا بأجزائه العشرة الدكتور دة القاضى ببيروت ١٩٨٤ وصدر عن دار صادر.
(٢)	ذم الوزيرين أو «أخلاق الوزيرين».. أو «مثالب الوزيرين» وتضمن رسالة عن أبى الفضل بن العميد	حققه الدكتور ابراهيم الكيلانى ، وصدر عن دار الفكر بدمشق - سنة ١٩٦١
(٣)	الإشارات الإلهية	كتاب يقع فى مجلدين ، لم يعثر الا على الجزء الأول منهما، وقد قام بتحقيقه الدكتور عبد الرحمن بدوى وصدر فى القاهرة سنة ١٩٥٠ تحت عنوان «دراسات إسلامية» عن جامعة قزاق الأول
(٤)	رياض العارفين أو.. «الروض الخصيب». أو . «ترويح الأرواح»	ضاع هذا الكتاب ولم يعثر عليه

رقم	اسم الكتاب	بيانات ومعلومات عن الكتاب
(٥)	الإمتاع والمؤانسة أو «الإقناع» أو «أنيس المحاضرات» أو «المحاضرات والمناظرات» أو «نشوان المحاضرات» أو... ويتضمن المناظرة بين أبى سعيد السيرافى وأبى بشر متى بن يونس القنائى	حققه أحمد أمين وأحمد الزين وصدر عن لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهر فى ثلاثة أجزاء صدر آخرها فى عام ١٩٥٣
(٦)	الرسالة الصوفية أو.. تصوف الحكماء وزهد الفلاسفة أو.. رسالة فى اخبار الصوفية	
(٧)	الحج العقلى إذا ضاق الفضاء عن الحج الشرعى أو.. كتاب الحجيج	ضاع هذا الكتاب ولم يعثر عليه واتهم بسببه بالكفر والزندقة
(٨)	رسالة فى علم الكتابة أو رسالة فى الكلام على الكلام	
(٩)	رسالة فى الامامة أو.. رواية السقيفة	
(١٠)	التذكرة التوحيدية	مشكوك جدا فى نسبتها الى التوحيدى
(١١)	أوصاف المجالس	مشكوك فى وجوده أصلا
(١٢)	الرسالة البغدادية	فقدت
(١٣)	رسالة الى القاضي أبى سهل	كتبها التوحيدى سنة (٤٠٠هـ) وكان

رقم	اسم الكتاب	بيانات ومعلومات عن الكتاب
		(فى عشر التسعين) مبررا فيها إحراقه لكتبه
(١٤)	رسالة فى تحقيق أن ما يصدر بالقدرة والاختيار لا بالكره والاضطرار	مشكوك فى وجودها أصلا، وفى الغالب أن عنوانها محرف عن أصل آخر
(١٥)	رسالة فى تقرير الجاحظ	ضاعت، وأورد ياقوت شذرات منها فى معجمه
(١٦)	رسالة فى الحنين الى الأوطان	لم يعثر عليها
(١٧)	رسالة فى «صلات الفقهاء فى المنظرة» أو.. «رسالة نوادر الفقهاء»	الاسم المرجح الصحة للكتاب «ضلالات الفقهاء فى المنظرة»
(١٨)	رسالة لأبى بكر الطالقانى	رسالة غامضة ومجهولة ومادتها غير معروفة
(١٩)	رسالة فى الطبيعيات والالهييات	
(٢٠)	الزلفه (الزلفى)	ضاع كذلك
(٢١)	الصداقة والصدى	شرح وتعليق على متولى صلاح- القاهرة - ١٩٧٢ - مكتبة الآداب ومطبعتها
(٢٢)	عجائب الغرائب	مشكوك فى وجوده أصلا

رقم	اسم الكتاب	بيانات ومعلومات عن الكتاب
(٢٣)	كتاب الرد على ابن جنى فى شعر المتنبى	ضاع هذا الكتاب تماما للأسف
(٢٤)	كتاب الخواصر	
(٢٥)	المقاييسات	تحقيق حسن السندوبى- القاهرة ١٩٢٩- المكتبة التجارية الكبرى
(٢٦)	نزهة الأصحاب	مشكوك فى نسبتها للتوحيدى ومفقودة
(٢٧)	نظم السلوك	مشكوك فى نسبتها للتوحيدى ومفقودة
(٢٨)	الهفوات لابن الصابى	هذا الكتاب نسب للتوحيدى على سبيل الخطأ والصحيح أنه لأبى الحسن الصابى
(٢٩)	الهوامل والشوامل	تأليف التوحيدى ومسكويه- تحقيق أحمد أمين والسيد أحمد صقر- القاهرة، ١٩٥١
(٣٠)	رسالة الحياة	
(٣١)	رسالة فى العلوم أو..رسالة فى وصف العلوم أو.. رسالة فى بيان ثمرات العلوم	
(٣٢)	كتاب المقامات	

خطاب الحرية



اللغة والعالم

ومعضلة

«القرآن»

و«التاريخ»

د. نصر حامد أبو

زيد

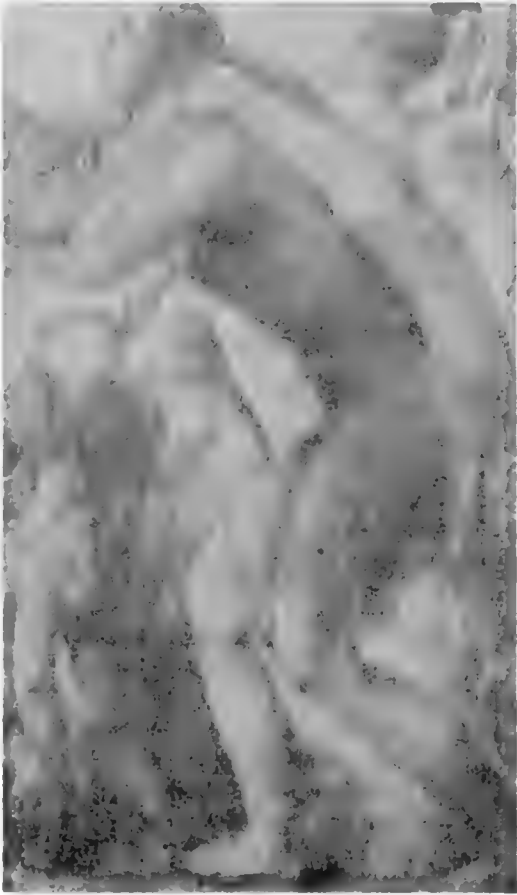
إذا كان الكلام الإلهي فعلا كما سبقت الإشارة، فإنه ظاهرة تاريخية لأن كل الأفعال الإلهية أفعال «في العالم» للخلق للحدث، أي التاريخي. و«القرآن الكريم» كذلك ظاهرة تاريخية، من حيث أنه واحد من تجليات الكلام الإلهي، وإن يكن أشمل هذه التجليات، لأنه آخرها. وهنا نأتى إلى بيت القصيد في حملة الهجوم الضارية، والجاهلة للأسف - على مفهوم «التاريخية». أصحاب النوايا المسنة في رفض مسألة «التاريخية» ينطلقون من توهم أن هذا المفهوم يؤدي إلى هدم مبدأ «مضموم الدلالة»، الأمر الذي يفرض في زعمهم إلى اعتبار «القرآن» الكريم من المحفريات، التي لا يدرسها إلا المتخصصون بهدف اكتشاف التاريخ المجهول. هؤلاء يخلطون عن جهل لا شك فيه بين أنماط مختلفة من «الدلالة»، ولا يدركون أن للدلالة اللغوية قوانين تختلف عن قوانين أنماط الدلالات الأخرى. وإذا كنا حتى يوم الناس هذا ما نزال نجد متعة في نصوص أدبية وشعرية تاريخية مفسى على عصر إنتاجها أكثر من خمسة عشر قرنا من الزمان، فمما لك إلا أن هذه النصوص ماثزال قادرة على التواصل معنا دلاليا عبر تلك المصور الطويلة. والأمر كذلك بالنسبة لنصوص إبداعية بشرية، فهل يمكن تصور أن دلالة النصوص الدينية التي نالت وماتزال من الصفاوة

والنعمظيم والتوفير بالدراسة والبحث من مختلف جوانبها غير قادرة على مخاطبة الإنسان والتواصل معه دلاليًا.

أما هؤلاء الذين ينطلقون من «سوء قصد» ونية مبيتة للاغتيال الفكري والمعنوي، مدعومة بالطبع بجهل فاجر بلغ به فجوره أن يتمسح بمسوح «العلم» الكاذبة، فقد ذهبوا يملأون الدنيا ضجيجًا ومخيا متباكين على «القرآن» الذي يضعه مفهوم «التاريخية» في غانة الفلكلور. وهكذا حين أرادوا أن يتظاهروا بالعلم كشفوا بون وهمي عن عورات جهلهم التي لم تستطع أن تسترها كل أسما «الدواية» و«الرزانة» و«التعقل» و«الاعتدال» واحتلال أعمدة الصحف ومصحفاتها بشكل منتظم. وبلغ الجهل ببعض من يتستر بأسماء «اللقب العلمي» أن يدعوا على هذا المفهوم أنه يقضى على «قدسية» النص القرآني، وينكر أنه من عند الله سبحانه وتعالى.

المشكل في كل هذا الجهل المركب- سواء حسنت النوايا أم ساءت- أنه يصدر عن تصور لطبيعة اللغة عفا عليه الزمن، وصار من مخلفات العصور الماضية، سواء تلك التي كانت توتج في بقايا الفكر الأسطوري، أو تلك التي حاولت تجاوز مرحلة الفكر الأسطوري، ودخلت أفق نهج التفكير العقلاني. في نهج التفكير الأسطوري بصفة عامة لا تنفصل اللغة عن العالم الذي تدل عليه، أو بعبارة أخرى تكون العلاقة بين «اللفظ» والمعنى الذي يدل عليه علاقة تطابق. وما تزال بقايا هذا النهج الأسطوري في تصور اللغة موجودة حتى الآن في كثير من المظاهر التي يمكن تلمسها في حياتنا الاجتماعية، لن نطرق هنا إلى مسألة «المصاب» الواقع للصغار والكبار من المسد ومن العميون الشورية في المعتقدات الشعبية، كذلك لن نتعرض لمسألة «التداوي» و«العلاج» بالقرآن. و رغم أن كلتا الممارستين تستمد مرجعيتها من مفهوم القرية السحرية للغة الناتج من قدرة اللفظ منطوقًا أو مكتوبًا لا على استحضار المعنى في الذهن فقط، بل على استحضار الشيء أو منعه، رغم ذلك لن نطيل في مناقشة هذه الممارسة لأن البعض قد يتوهم أننا نقلل من شأن لغة القرآن التي تمثل أساس اللغة المستخدمة فيهما، يكفي هنا أن ندلل على ظاهرة الإيمان السحري بقوة اللفظ- بعيدا عن إطار اللغة القرآنية- بتجنب المتكلمين عادة استخدام الألفاظ الدالة على بعض الأمراض.

يكتفي كثير من الناس باستخدام صيغة «المرض الخبيث» إشارة إلى «السرطان» وذلك خشية من ذكر اسم المرض نفسه. وإذا أرادوا نقل خبر حادث خطير وقع لشخص في حضرة شخص آخر في نفس السن، أشاروا إلى اسم المصاب بكلمة «البعيد» استبعادا للحادث الخطير خشية أن يتكرر. والأمهات غالبًا ما يتحدثن عن الأحداث والوقائع المؤسفة مستهلين حديثهن بعبارة «والشر بره وبعيد» هل يمكن أن نشير كذلك إلى ممارسة صارت شائعة جدا بين الناس من جميع



: من أعمال الفنان راتب صديق

الأوساط، وذلك حين يكون أثنان على وشك الانتراق- ولو لساعات قليلة أو أيام- فينطق أحدهم الجزء الأول من الشهادة «أشهد أن لا إله إلا الله، فيرد الآخر «محمد رسول الله»؟ نفس الممارسة يمكن أن نلاحظها في نهاية المكالمات التلفونية ولو كان الشخصان قد تواعدا على اللقاء بعد المكالمة، وهي ممارسة تعتمد على أن عبارتي الشهادة مترابطتان دوماً، وهذا الترابط يمثل ضماناً من نوع ما أن الشخصين اللذين تقاسماها سيتلقيان مرة أخرى.

هذه ممارسات باقية من آثار بعض التصورات الأسطورية من قوة اللغة السحرية، وليس من الضروري أن يكون المتخضرون في هذه الممارسات واعين بالضرورة بهذه الدلالة، وأغلب الظن أن جميعهم سينكر إنكاراً شديداً أن تكون تلك تصوراتهم وهم صادقون في ذلك لاشك . لكن ذلك لا يمنع أنها بقايا من آثار تلك التصورات، بقايا تميثلها الممارسات الاجتماعية إلى مجرد عادات وأعراف وتقاليد مثبتة الصلة - على مستوى الوعي على الأقل- بأصولها الفائرة البعيدة.

هذه التصورات نجد تعبيراً عنها في بعض مدارس الفكر الإسلامي القديم خاصة عند أولئك الذين يذهبون إلى أن «الاسم» هو «المسمى» انطلاقاً من أن العلاقة بين اللفظ ومعناه علاقة ذاتية جوهرية، أي أنها علاقة ضرورية ، ونجد في كتاب «مقالات الاسلاميين لأبى الحسن الأشعري» تفاصيل أقوال أصحاب هذه الرؤية للغة وطبيعتها. ولكن هناك مدرسة أخرى تذكر هذه العلاقة الضرورية التي تلفس إلى الاتحاد بين «الاسم» و«المسمى» أو بين «اللفظ» والمعنى. وقد ناقشنا بالتفصيل هذا الخلاف حول طبيعة اللغة ودلالاتها في أكثر من دراسة، نخص منها بالذكر هنا دراستنا الأولى «الاتجاه العقلي في التفسير : دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة» التي صدرت طبعها الثالثة عن دار التنوير، عام ١٩٩٣.

وحتى لا نكرر ما سبق أن ناقشناه هناك نكتفي هنا بإيراد الرد الذي رد به محمد ابن جرير الطبري ، صاحب التاريخ المشهور «جامع البيان عن تأويل أي القرآن» على أصحاب القول باتحاد الاسم والمسمى، وذلك في سياق تعرضه لتفسير «البسلة» من سورة الفاتحة في الجزء الأول من تفسيره يقول الطبري ساخراً من أولئك سخرية حادة لأنهم يقولون أن «اسم الله» في «البسلة» هو «الله» دون فصل بين الاسم والمسمى: «ولجاز ذلك وصح تأويله فيه على ما تأول، لجاز أن يقال: رايت اسم زيد، وأكلت اسم الطعام، وشربت اسم الشراب، وفي إجماع جميع العرب على إحالة ذلك، ما ينبئ عن فساد تأويل من تأول قول لبيد (ثم اسم السلام عليكما) أنه أراد ثم السلام عليكما، وأدعائه أن إدخال الاسم في ذلك وإضافته إلى السلام إنما جاز، إذا كان اسم المسمى هو المسمى بعينه. ويعمال القائلون قول من حكينا قوله هذا، فيقال لهم «أستعجزون في العربية أن يقال: أكلت اسم العسل» يعني بذلك: أكلت

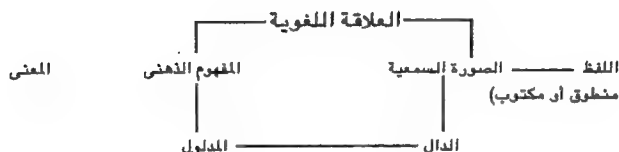
المعنى، كما جاز عندكم: اسم: السلام عليكم، وأنتم تريدون: السلام عليك»
 بهذه السخرية العادة ينفي الطبرى توهم الاتحاد بين الاسم والمسمى، ولكن ليس
 معنى ذلك أنها وجهان لاعلاقة بينهما . الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) الأديب
 والكتاب الموسوعي المعتزلى يرى العلاقة بين اللفظ والمعنى مثل علاقة الروح
 بالجسد، ويقول اللفظ للمعنى جسد، والمعنى للجسد روح، والمعتزلة عموما يدركون
 العلاقة بينهما على أساس أنها علاقة «مواضعة» واتفاق، و«اصطلاح» وليست علاقة
 وذاتية ضرورية أن اللفظ مجرد صوت سمى أو رمز كتابى، وهو بلامعنى إذا لم
 يكن هناك دلالة اتفاقيه . والدليل على اتفاقية العلاقة بين اللفظ- الصوت أو الرمز
 المكتوب- وبين المعنى أن ألفاظا مختلفة فى لغة مختلفة تعبر عن نفس المعنى- مثل
 كلمة «رجل» فى العربية غيرها فى الفارسية أو فيما سواها من اللغات.

وهنا صاغ المفكرون المسلمون مفهوم «اللفة» بوصفها نظاما من العلاقات- شأنها
 شأن أنظمة العلامات الأخرى كالمركات والإشارات. وذهب الشيخ عبد القاهر
 الجرجاني- شيخ البلاغيين العرب والمسلمين- إلى أن الألفاظ لاتدل على المعاني
 بذاتها بل بالاتفاق ، وليس هناك علاقة ضرورية بين اللفظ «ضرب» والحدث الذى
 يدل عليه فى الخارج، حدث «الضرب» الواقعى، بل اللفظ علامة تدل على الحدث،
 وكان يمكن أن تدل عليه علامة لفظية أخرى لو كان قد حدث اتفاق عليها.

وهل الفكر اللغوى يرى العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة اصطلاح مباشرة حتى
 جاء العالم السويسرى «الفريد دي سوسير» فى كتابه الهام «محاضرات فى علم
 اللفة» وأضاف إلى مفهوم «العلاقات» بعدا جديدا، حيث ذهب إلى أن العلاقة بين
 «اللفظ أو الدال» و«المعنى أو المدلول» علاقة اصطلاح، لكنه عمق مفهوم «الدال»
 ومفهوم «المدلول» بعيدا عن مسألة اللفظ والمعنى ، وذلك على النحو التالى:-

إن الوحدة اللغوية (التي نسمى اللفظ) ظاهرة مزدوجة، ليس من جهة أنها تدل
 على ارتباط بين ملفوظ أو مكتوب من جهة، وبين موجود خارجى من جهة أخرى
 .- أى بين اللفظ والشئ- بل هى ظاهرة مزدوجة بشكل أكثر تعقيدا من جهتي
 الدال والمدلول. هنا يتجنب دى سوسير استخدام مصطلحي «اللفظ والمعنى» ليحل
 محلها مصطلحي «الدال والمدلول» لأنهما أكثر دقة فى التعبير عن تعقد الوحدة
 اللغوية. والدال والمدلول يمثلان جانبي العلامة اللغوية- أو الوحدة اللغوية- التي
 لاتدل على «شئ» بل تميل إلى مفهوم ذهني، هو بمثابة «المدلول» بون الشئ
 وكذلك «الدال» ليس هو الصوت الملفوظ أو الرمز المكتوب، بل هو الصورة
 السمعية، وليس المقصود بالصورة السمعية الصوت المسموع، أى الجانب المادى
 البحث منه، ولكن المقصود هو الأثر النفسى الذى يتركه فينا الصوت المسموع أو
 الرمز المكتوب أو بعبارة أخرى، ليس «الأثر النفسى»-الصورة السمعية- إلا

التصور الذي تنقله لنا حواسنا للصوت (تصور الصوت في الأذن). وعندما نتفحص كلامنا بدقة تبدو الخاصية النفسية لصورنا السمعية واضحة، فبإمكاننا دون أن نحرك شفرتنا ولساننا، أن نتكلم مع أنفسنا كأن نستعيد-على سبيل المثال- نهيا قطعة شعرية أو أغنية أو مناقشة مع صديق والنتيجة التي يتوصل إليها هي سوسير أن «العلامة» اللغوية عبارة عن وحدة نفسية مزودة يترابط فيها العنصران (المفهوم والصورة السمعية) ارتباطا وثيقا بحيث يتطلب وجود أحدهما وجود الثاني. وفي ظل هذا التصور تعقد العلاقة على الصر التالي:



هذا التصور الذي صاغه دي سوسير أنهى وإلى الأبد التصور الكلاسيكي عن علاقة اللغة بالعالم بوصفها تعبيراً مباشراً عن هذا العالم. لقد صارت العلاقة بين اللغة والعالم محكومة بأفق المفاهيم والتصورات الذهنية الثقافية. إنها لا تعبر عن العالم الخارجي الموضوعي القائم، لأن مثل هذا العالم-إن كان له وجود- يعاد إنتاجه في مجال التصورات والمفاهيم. وقد أحدث هذا التصور ثورة في علاقة الفكر باللغة وفي طبيعة النظام الرمزي للغة والفرق بينه وبين الأنظمة الرمزية الأخرى داخل نفس النظام الثقافي. هذه الثورة الفكرية غائبة غياباً تاماً عن وعي كل الذين يتوهمون اللغة نظاماً ساكناً بسيطاً يدل على الأشياء ، أو يستدعيها ويتصورون بالتالي أنها نظام إشاري.. ونواصل في العدد التالي مناقشة علاقة اللغة بالثقافة، وعلاقة ذلك كله بمفهوم التاريخية المقترى عليه.

نصوص

-
- ◆ نورا أمين/ النوازاع الغفل
 - ◆ صلاح جاد/ موسيقى الحزن

أصوات جديدة

نورا أمين:

النوازع الغفل

ربما عرفها البعض- فى مسرحية « ماكبث زيرو » بمهرجان المسرح التجريبي فى العام الماضى- وهى تشكل بجسدها الطيِّع تكوينات جمالية فائقة الحساسية والرفعة. وربما عرفها البعض الآخر مترجمة لبعض الأعمال الأدبية ، والمسرحية خاصة. لكن « أدب ونقد » يسترها أن تقدمها للجميع قصاصة مكتنزة بوعدها وبكتاتية مرهفة. نورا أمين : تخرجت من كلية الآداب قسم اللغة الفرنسية بجامعة القاهرة ١٩٩٢. تعمل معيدة بالأكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة. يصدر لها فى مهرجان المسرح التجريبي القادم كتابان مترجمان هما: الفضاء المسرحي، المسرح المعاصر : ثقافة وثقافة مضادة.

فى تجارب نورا أمين القصصية (التي نقدم منها هنا ثلاثة نصوص) موالم جديدة، ومحاولة صادقة لوضع الذات تحت المجهر ولوضع النفس البشرية ، بنوازعها الغفل ، تحت عين الحقيقة ومين الأبداع.

قد يلاحظ بعض المتابعين أن امتلاك كاتبتنا لأدواتها الحرفية (يكسر الحاء) لم يصل بعد الى نفسجه المرجو ، لكن قليلاً من التأمل فى خصوصية عالمها ودقائقه الداخلية سيجعلنا نوقن أن سيطرتها على هذه الأدوات قادمة بلا ريب.

أما خصوصية عالم نورا ، فتأتى من البساطة الشديدة، ومن العودة إلى أحلام الطفولة المهدورة وقائعها، ومن التعبير الطازج عن حالات من انعدام التحقق (فى الروح والجسد والمجتمع)، ومن الاجترار عل تصوير كوامن بشرية يجفل الكثيرون- وبالأحرى الكثيرات- من التطرق إليها، خشية استنفار العقل التقليدي.

هذه- إذن- كتابة الصبوات المخرمة والأشواق المغفولة فى النفس. ومثلما شككت صاحبيتها- بجسدها التعبيري- أشجان الإنسان ومكابداته الدفينة، تشكل « بلفة الأدب » لواعج الروح وتقلق البدن.

أمطار موسمية

بذاتك ، وتطمئن الى سعادة صافية دون
قلق أو افتعال (هل للزمن قيمة الآن ١٩).

.. ووجدت تيار الماء يرسم أشكالا

جديدة على جسدي .. يداعبني مداعبة
سرية لا يعرف معناها إلا نحن .. وصار
جسدي - الذي نضج وتحقق - ربما أكثر
منى - يستقبل الماء كأنما يستقبل أمطارا
عذبة ومتفرقة على جلد ما زال متوردا
ودافئا بفعل شمس الظهيرة ، نظرت الى
لتتحقق من إكتشافها ولتوسم جسدها -
الذي كأنما أراه لأول مرة - بنظرة إلى
جسد ولد من جديد فى يديها ووضعت
عليه بصمة حرة من داخلها .. جسد تحرر،
ويتحقق .. دائما ..

حادثة كبار وصفار

كانت ما تزال تنظر الى نظرة
مباشرة بعينيها الزرقاوتين المحدبتين
بدقة . كانت رغم مرور الزمن تتوقع
لحظة ما للميعاد . ومع أننى لم أمنحها
اسما كما لم أفعل مع بقية عرائسى الا
انها كانت توحى لى فى بعض الأحيان
أنها تختلف عنهن فى شئ ما أجمله ،
ولعلها كانت تعتمد إخفاءه عنى . كانت
أليفة محتشمة لها شمر اسود لامع
وبشرة خمرية وأنف دقيق جميل ،
وكانت رشيقة للغاية ساحرة فى
خطواتها ، رقيقة مع بقية العرائس .
وكنت أهملها كثيرا فتعضى اسابيع قبل

دفعت الباب بهدوء وسلاسة ووقفت
فى الهواء الذى يفسل بين الباب
والحائط .. فى سكينه واسترخاء .. تنظر
إلى ..

وأنا تحت «الدش» يمطر فوق جسدى
الجديد حبات مياة تيار كنى وتلمس على
جلدى السابح (الآن) فى فضاء الكون .

كان هذا فى ظهيرة ذلك اليوم :
شمس دافئة كانت تضئ الفراش
وتدفع عروق الساكنة .. تطل من نافذة
مربعة عارية الا من زجاج نظيف جلى ..
حينما دعتنى لاكتشافها دعوة عذبة
وصافية .

أمسكت بيدي واحتوتها فى حنان قبل
ان تنظر الى لتطمئننى وتقرب منى
وعلى صفحة الملاة البيضاء التى صارت
برتقالية ناصعة ، تبادلنا الأماكن
والادوار .. حتى اللعاب الأبيض والأنفاس
.. وصرنا نذوب سويا دون اختراق . كانت
تحتسبنى كالأم الحنون دون لهفة أو
شبق بل باتزان وصفاء .. جعلتنى التصق
بها عند التصاقى بذاتى لأعلن زوال
التوتر وإنهيار الألم وإخفاء التحدى .

صارت تكشف ينابيع جديدة فى
صحرائى التى أوقعت من قبل بأمطار
موسمية كان يصاحبها أحيانا برق
ومعق .. ولأول مرة ذقت معنى الاحتواء
.. معنى اللغة المشتركة والمتبادلة بحق ..
معنى أن تكون خبيراً بالآخر خبيرتك

أنى لم التفت اليها حتى هذه اللحظة ،
وتعلن لى أن حياتها لا تتوقف على
انتظارى وكأنا كبرياؤها ألها . أجلسها
أمامى وجعلت أنأمل عينيها المعبرتين
عن شوق كبير جاهدت هى لأخفائه ، إلا أن
دمعة ثقيلة قد سقطت رغما عنها على
حلقها الحمراء الضيقة فأشاحت بوجهها
جانبا ، حتى لا أراه ، ويبدو أنى كنت
أشتاق اليها شوقا بعيدا لم أكن أعرف
مصدره ، فأحتويتها فى صمت .

ظلت تسرين صديقتى الوحيدة على
مرسنين طوال وكشفت لى عن حنان
ورقة بالفتن حينما كانت تيكى وترج
معى فى وحدتى التى صارت لاثنين ، لم
أكن أخفى سرا عنها مع أنه لم يكن لى
أسرار ، ربما لأنى لم أكن أرى غيرها
، وكذلك فعلت هى فحككت لى عن مذابحتها
فى الوحدة والإهمال وشوقها الى كسر
قالب الأتانة الذى طالما تخفت وراءه
حتى « نتشاقى » سويا ونعيب بكل ما
حولنا ولم يشاركنى محاولة التخفيف
عن صديقتى سوى جدتى التى رأت فى
ذلك بوادر جديدة منى فى تحمّل
المسئولية فى مشاركة الآخرين
مشاعرهم ، فكانت تساعدنى فى تصفيف
شعرها وغسل ملابسها ، حتى أننا قمنا
فى يوم بآء عطائها حماما « دافئا »
إرتدت بعده فستانها الجديد الذى حاكته
لها جدتى ، وكانت هى فى غاية البهجة
حتى أننى تصورتها قد نسيت كل آلامها
وغفرت لى الماضى ..

لكنى سرعان ما كبرت وناسيت

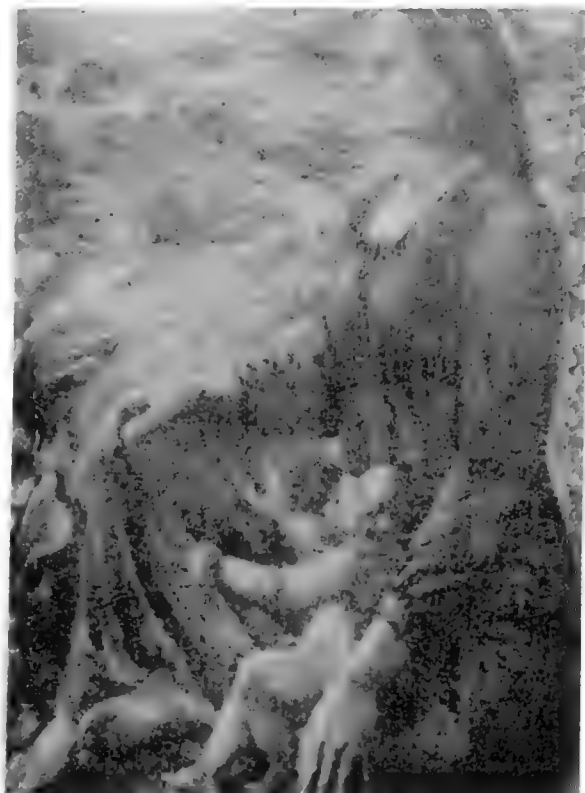
أن أجلسها على ركبتى لأصف لها
شعرها ، فقد كنت لا التفت اليها واتعمد
الا أراها ، كانت توحى لى أنها لا تريد
أن تلعب ، حتى تصورت أنها ربما تكون
سخرية تتذرع بالركة والاثونة الهشة
لتخفى عجزها عن « الشقاوة » فقد كانت
رقتها وطعامتها واضحة بالمقارنة ببقية
عرائسى .

كانت منهن عروسة ضخمة بيضاء
باهتة ، كانت لها عينان زرقاوان أيضا
الا أنهما كانتا من الزجاج ، وكان احد
جفنيها يغلق أحيانا على العين بأهدابه
العملاقة فجأة دون الاستجابة لأية
محاولة لفتحه ، فى حين تغلق العين
الأخرى تبرق فى غياب . ومع أنى تعمدت
عدم إعطاء أسماء لعرائسى ، فقد أطلقت
جدتى على هذه العروسة اسم « صابرين »
لأنها كانت تصبر على أذى لها ، فقد
كنت أجدب شعرها دون احساس ، وأخلع
ذراعيها دون إكترات ، ودون أن تعطينى
هى أية إشارة لتألمها أو ثورتها .

وهكذا كانت صابرين الوحيدة التى
تحمل اسما ، لكنه لم ينقذها من الإهمال
الذى كنت أعامل به الجميع ، ويمرور
السنوات فقدت الإهتمام كليا بهؤلاء
العرائس ، وحتى صابرين تفككت ولم
يبقى منها الا الاسم .

ولم تكف العينان الزرقاوان عن
متابعتى والإنظار ..

وفى يوم لا أعرف سببه ، اقتربت
منها وحملت فى عينيها وكانت نظرتها
الى مباشرة وواضحة ، كانت تعاتبنى



: من أعمال الفنان راتب هديق.

يجذب هؤلاء النساء الى صداقتها حتى وإن لم تراهن كلهن بانتظام ، وفي يوم وأنا عائدة من المدرسة مع أمي رأينا ابلة صفاء في مدخل العمارة المجاورة وهي تمسك بشدي شغالة ملنط مصمت وتخرجه من الجلابية في وضع النهار ، وصممت أن أنادي على ابلة صفاء لكن أمي جذبتني من ذراعي بشدة حتى كاد ينفلخ وأخذت تمسح الي البيت في عصبية مفرطة ، ولم ادر لما تصرفتي أمي هكذا ، هل كانت ابلة صفاء تؤذي الشغالة أم كانت ترتكب عيبا لا يجب أن اشاهده حتى لا اذهب الى النار ؟ لقد كنت اعرف ان ابلة صفاء لم تؤذ الشغالة فقد كانتا الاثنتان في غاية الهدوء والراحة ، ولم تكن شغالة ملنط مصمت تصرخ أو تبكي مثلما تفعل كل يوم حينما تضربها ملنط مصمت ، كما كنت اعرف ايضا انهما لا يرتكبان عيبا فكل الاطفال يمسكون بصدر امهاتهم ويرضعون منها واحيانا يفعلون ذلك في الشوارع أو في الزيارات ، فلمسا اذا ظلمت أمي تبكي وتتعامل بعنف مع كل شيء في البيت حتى جاءت ابلة صفاء وصالحتها وفعلت معها مثلما فعلت مع الشغالة الى ان أغلق باب حجرة النوم عليهما ولم تخرجا الا عند منتصف الليل قبل ان يعود أبي من الخارج ؟ كل ما اعرفه ان ابلة صفاء لم تعد تزور صديقاتها منذ ذلك الحين ، لم تعد تأتي الا اليها ، ومع ذلك لم تتركني أمي اتحدث اليها ، ربما لذلك لم أكف الى اليوم عن الحلم بها وهي تمسك بشدي وتخرجه من مريلة المدرسة كأنما ينمو ويكبر في يدها ..

نسرين مؤكدة للجميع بانني قد ادبت واجبى نحوها كاملا ، الى ان عدت الى البيت في يوم متأخرة كالعادة فوجدت جدتي تجلسها على سريرها كما كنا نفعل ثلاثتنا أحيانا ، وكانت تسألها عنى وعن أحوالى ، كيف أنى لم اعد اطلب اليها ان تحيك لعرائسى ملابس جديدة ، ولا ان تساعدنى في تصفيف شعرهن ، وكانت تسألها الا تغضب من انصرافى عنها ، فقد كانت على ثقة من انى لن أنساها ، ولما فوجئت جدتي بوجودى صممت بعض الوقت حتى قبلتها بشكل الى ، ثم قامت لتصلى العشاء .

فى هذه الليلة ماتت جدتي على سريرها وبجوارها نسرين التى كانت آخر من صاحبها . وحتى اليوم ما زالت صديقتى تحكى لى قصصا ومغامرات شاركت فيها مع الجدة وساندتها دون ان اعرف انا بذلك ، او اشعر به ..

أبلة صفاء

كانت ابلة صفاء جميلة جدا ورشيقة جدا لم تتزوج ولم تحب برغم ان كل شيطان الحى لم يرفعوا عيونهم من عليها وكنت استغرب كيف تنهزنى أمي عن الحديث معها او الذهاب اليها مع انها تعيش وحيدة ، ولم تكن أمي نفسها تميل للكلام معها كثيرا مع انه كان من الواضح ان لها في كل بيت صاحبة ان لم تكن صديقة حميمة سواء كانت شابة او زوجة او أم ، فقد كان هناك شيء مدهش

صلاح جاد:

موسيقى الحزن

صلاح على جاد (عضو نادى الأدب بالفيوم) شاعر شاب، يسر «أدب ونقد» تقديمه فى «أصوات جديدة».

لن يخطئ القارئ هذه النبذة الحزينة التى تفوح من ثنايا قصائد صلاح. وهى نبذة جميلة- على حزنها- لأنها لم تصل الى حالة من الإحباط والعدم، بل تفصح عن شجن خفيف وعميق فى آن.

وعلى الرغم من خلو القصائد التى اخترناها، هنا من الوزن التفعيلي المعتاد، فإن القارئ لن يفوته إدراك ما يكتنزه التوتر النفسى واللغوى من وقع موسيقى خفى.

كما نلاحظ قدرا من «المفارقة» التى تسرى فى نصوص صلاح جاد. ومن هذه المفارقات تسميته للقصيدة الأولى «قافية لأبراهيم»، على الرغم من أن القصيدة نفسها خالية من القافية، فضلا عن خلوها من الوزن التفعيلي المعتاد. ولعله أراد أن يشير إلى الصلة السابقة بين الشعر والقافية، أو أراد أن يشير إلى ارتباط الرثاء- فى الشعر القديم- بالقوافى الشعرية، ورغبته فى نقض هذا الارتباط أو الانحراف عنه. ومن الواضح أن النبذة المبررة التى تنسرب فى سطور صلاح جاد، ليست راجعة فقط إلى عوامل ذاتية، بل هى كذلك راجعة الى عوامل موضوعية : مثل الاغتراب الذى يعيشه المواطن فى وطنه ليجعله لا يريد سوى كسرة لحلمه الباكى وجرمة ماء. ومثل القهر الذى يعانيه الإنسان فى مدينته الحافلة «بالمعائب والمصائب». ومثل حالة فقدان التى يستشعرها الأبناء برحيل الآباء. وكأن هناك تواصلا مقطوعا أو ريادة غائبة.

ربما نرى بعض التكرار العاطفى فى بعض جمل صلاح جاد، مما يثقل قصيدته «القصيرة أصلا» بزوائد، قد يكون الاستغناء عنها فى صالح تكثيف النص وضيطة.

إن خبرة الاختزال والتشفية هى الخبرة التى ندعو شاعرنا الشاب صلاح جاد الى استمرار تطوير امتلاكه لها، حتى تصل قصيدته الى أعلى درجة ممكنة من التبلور والنضج. وهو على هذه الخبرة قادر.

ح.س.

قافية لابراهيم

كل الأحبة من غير وداع يرتحلون
وتبقى المارة،

الطير المهجر

من أرض الكنانة لأقصى البلاد

سوى كسرة لملمه الباكي

مايبقى وجرعة ماء

أخيرا- تبسمت أقداره،

حط جناحه بأرض النبي

فمنحته الأمان وأهدته الكفن.

أخيرا تنفس الصعداء واستراح

الطبيب

من عيب الوطن.

وحدها تتأوه

خيالات أمه.

(الصديق الفريد الدكتور ابراهيم عيد

المجيد)

يلتفت نحوى، تلتقى عيوننا،
فينقطع الحوار، ويمتد التعب،
خلفه- زاحفا- تلتقى عيوننا،
ونسقط فى الوجع.

المدينة العذراء

من تحت فخذيها تمتد الشوارع،

يعلو الضجيج،

على ساقها اليمنى العجائب،

على ساقها اليسرى المصائب،

من يسألها؟؟

لها من الأبناء عدد الرمال

وجدتها تكي...،

عن وسطها انحسرت ثياب،

من فرجها طلعت دماء،

فاختفت فى وهدة،

أضواؤها ، أشياؤها، قامت تهزول،

من خلفها النيل يجرى.

أبى

من عشرة أعوام

لم نلتق،

لم تحتضن عيناه عيني- كعادته.

ولم يربت على كتفى

أو يودع مبتسما

من عشرة أعوام- كلما أخرجه

من حافظة أوراقي- يسرع فى الهرب

خلفه- لاهثا- ممسكا «بذيل قبطانه»

الهاتف

غالبابجوارى

يبلغ الأرقام

يرطن فى الهواء

غالبابجوارى

يشرب الأفعال...

ويفضخ الاسماء

الحياة الثقافية



♦ رسالة باريس: مهرجان كان: د. مجدى عبد الحافظ
♦ نبض الشارع الثقافى: مجدى حسنين

رسالة باريس

مهرجان كان:

بعد أن انفض المولد

د. مجدى عبد الحافظ

الإيطالية فيرنا ليزى عن دورها فى
الفيلم الفرنسى «الملكة مارجو»
جائزة الحكيم: وقد تقاسمها
الفيلمان «عيش» للمخرج الصينى
زهانج يمو، و«الشمس الغائمة» للمخرج
الروسى نيكيتا ميخالكوف.
جائزة السيناريو: حصل عليها
الممثل، وحديثا المخرج وكاتب
السيناريو الفرنسى ميشيل بلان وذلك
عن سيناريو فيلمه «تعب شديد».
تقدير خاص من الحكيم: حصلت

إنتهى مهرجان كان السابع
والأربعون الذى تولى رئاسة هيئة
تحكيمه كل من الأمريكى كلينيت
استوود، والفرنسية كاترين دينيف
كنائبة للرئيس، عن النتائج التالية:
السعفة الذهبية: للفيلم الأمريكى
«بولب فيكشن» للمخرج الشاب كانتان
تارنتينو.
جائزة أفضل ممثل: جى يو الممثل
الصينى عن دوره فى فيلم «عيش»
جائزة أفضل ممثلة: للممثلة

عليه التونسية المونتيرة أصلا والمخرجة حديثا عن فيلمها «صمت القصور».

جائزة الكاميرا الذهبية: حصلت عليها الفرنسية باسكال فيران (وهي خاصة بالاعراج الأول) وذلك عن فيلمها «اتفاقات صغيرة مع الأموات»

جائزة المجلس الأعلى التقنى: وحصل عليها الفرنسي بيتوف عن المؤثرات الصوتية المصاحبة لفيلم «تعب شديد». جائزة الفيلم القصير: فاز بها المكسيكى كارلوس كاريرا عن فيلمه «البطل»

تقدير خاص من المحكمين تقاسمه كل من النيوزيلاندى جرانت لاهود عن فيلمه للأفلام القصيرة: «والبريطانى بول إينوين من فيلمه syrup

جائزة الإخراج: ناننى موريتى عن فيلم «مذكرات خاصة جدا»

جائزة المحكمين للأخراج: فاز بها باتريس شيرى عن فيلمه «الملكة مارجو» وعلى هامش المهرجان فاز بجائزة اليونسكو الفلسطينى رشيد مشهراوى عن فيلمه «حتى إشعار آخر» والذى صور فى غزة ويحكى عن كيف تعيش عائلة فلسطينية اثناء حظر التجول، وكيف تمتدّن كرامة الإنسان فى ظل الإحتلال ، حتى يصبح فتح ابواب المنازل عملا معاديا لسلطة الإحتلال. هذا وقد وصف النقاد هذا الفيلم بأنه أفضل من أى ريبورتاج تليفزيونى يمكن أن يعالج هذا الموضوع.

وبعد أن أنفض المولد، ووزعت

الجوائز يتساءل المراقبون عم حدث، ولماذا جاءت الجرائز على هذا النحو، خاصة وقد فوجئ بها كثير من الصحفيين العاملين فى حقل السينما ، وفى أعقاب الاعلان من فوز فيلم الأمريكى تارنتينو بالسعفة الذهبية صاحبت الممثلة ماريانى ميديروس محتجيه بأعلى صوتها من مكانها فى القاعة مرعدة على الجميع أسماء كبار المخرجين المشاركين فى المهرجان، ولم يكن هذا الاحتجاج فى الواقع يمثل ظاهرة فردية فقد علقت الصحافة والتليفزيون الفرنسين ، بل والمتابعون والمراقبون على هذه الجوائز غير المتوقعة حتى للفائزين أنفسهم . صحيح كان يمكن للمرء أن يسعد بشجاعة هيئة التحكيم فى منحها السعفة الذهبية لمخرج فى الحادية والثلاثين من عمره من فيلم الثانى، لكن لوكان هذا المخرج يمثل فعلا ظاهرة جديدة ، واتجاه جديد فى عالم السينما يستحق هذا التشجيع والثناء، ولكن تارنتينو المخرج الشاب استفاد من أجواء هذا المهرجان بالذات ولمعبت الظروف فى صالحه ، حيث قاطعت الشركات الكبرى الأمريكية للسينما هذا المهرجان ، بل وتجاهلته، بالإضافة الى أن الفيلم يدخل فى معركة محلية فى الولايات المتحدة ، حيث لم يخضع فى طرق إنتاجه لهيمنة الشركات الكبرى، وسلك فى إنتاجه ملكا خاصا ، إضافة الى أنه اعتمد فى أسلوب

إخراجها عناصر جديدة تخرج عن الكلاسيكية المتعمدة في السينما الأمريكية لهوليوود، ولهذا يعتبره نقاد بلاده مجددا في هذا المجال، وإذا كانت هذه المعركة لاتخص سوى مواطنيه فيأى حق فرضت على مهرجان كان؟ الجواب يتحدد في أن رئيس اللجنة (لجنة التحكيم) الأمريكي كلينيت استوود ربما فرض وجهة نظره على الهيئة بدبلوماسيته وببريق شخصيته، معتمدا على أن إختيار فيلم امريكى يقطع مع الشركات السينمائية الكبرى التى قاطعت المهرجان هورد مناسب، ومهما ذهبنا فى تبريرات إختيار هذا الفيلم، فلن نستطيع أن نرفع الغبن الذى وقع بحق أفلام أخرى شاركت وكانت جديرة بالفوز. حيث أن الفيلم الفائز لا يخرج عن دائرة أفلام العنف الأمريكية المعروفة إلا أنه تميز عنها بالطرافة، عدم التوقع والدعابات السوداء والانفعالات العنيفة. إنه فيلم يعرف تصيد متفرجيه ، اذ هو يحرضهم ، ربما أو يهيجهم، لذا نراه محشوا بالتهريج ، والخدع التى تجعل الجمهور يتقبل الرعب باحساس به جاذبية ، بل وإنبهار بعيدا عن النفور، وذلك لأنه يعالج موضوعاته بحذق شديد وداخل إطار كوميدى. يمكن القول أنه فيلم الجمهور العريض والشعبي، وهذا لا يكفى لكى يتوج بالسعفة الذهبية، والشئ العجيب والذى لفت نظر المراقبين هنا أن المخرج الفائز تارنتينو

والذى يخلقون من حوله ضجة هو فى الواقع مخرجا دون المتوسط ، والدهشة التى يحدثها فى افلامه تنبع من أنه أستطاع ان يلعب بالصور القوية كما يلعب محرك العرائس بعرائسة، دون أن يكون لديه القدرة على خلق صور جديدة. ومن هنا يظل هذا الفيلم وأشباهه كسحابة عابرة سرعان ماتقشع أمام الافلام الخالدة لعمالقة السينما الحقيقيين. وقد دعا هذا بعض الصحفيين للإعراب عن أن السعفة الذهبية إما تكون قد سُرقت، أو يكون قد دارت من أجلها مفاوضات كبيرة حسمت فى صالح الفيلم بمهارة. إلا أن جميع المعارضين شعروا بأنهم على حق تماما عندما أنبرى تارنتينو من على منصة التتويج لكى يجابه صيحات الاستنكار من الصالة بحركة بذئية أكدت الخلفية الثقافية والفكرية لمثل هذه النوعية من أفلام العنف وأصحابها. والذى يلفت النظر أيضا الى أنه بالرغم من أن ٥٠٪ من الأفلام المشاركة فرنسية أو إنتاج فرنسى مشترك مع دول أخرى عديدة ، دعمت فرنسا إنتاج مخرجيها كالإيراني عباس كيروستاني، والكلمبودى زيتى بان، والجزائرى مرزق علواش، بالإضافة الى الروسين: ميخالوف، وكونتشا لوفسكى، والبولندى كيزلوفسكى، والرومانى ليسيان بينتليه، وبالرغم من أن الحضور الأمريكى ضعيفا بفعل تجاهل الشركات الأمريكية للمهرجان،

بالرغم من ذلك وجدنا المهرجان يفتتح
بفيلم أمريكي هو «النطة الكبرى»
للأخوين كوين ويختتم أيضا بفيلم
أمريكي آخر للمخرج لجون وترز، علاوة
على الجائزة الكبرى «السعفة الذهبية»
التي تحدثنا عنها، مما يرجح ما
إفترضناه من تأثير رئيس اللجنة
استود على لجنة التحكيم والاختيار.
والشيء الغريب الآخر الذي يمكن أن
يلاحظه أي مراقب بسهولة هو أن هناك
موقف سياسي واضح وراء الاختيارات،
فإضافة إلى الجائزة الكبرى التي نالها
الأمريكي هن غير جدارة، وربما لكونه
أمريكي، نجد أن الفيلم الصيني «ميش»
قد حصل على أكثر من جائزة، الأولى
أفضل ممثل جى يو، والثانية حصل
فيها مخرج الفيلم زهانج يو على جائزة
التحكيم بالتقاسم، ولم يكن على ما يبدو
من سبب فنى سينمائي فهناك ممثلون
كانوا أفضل من جى وأفلام أخرى
تستحق التقدير غير أن السبب ربما
كان هو منع السلطات الصينية المخرج
من الحضور بسبب الرقابة. ومشاركة
الفيلم الروسى للمخرج نيكيتيا
ميخالوف للفيلم السابق نفس الجائزة
بالرغم من أهمية الفيلم الروسى
سينمائيا، تعود على الأرجح لأن الفيلم
يعالج نقديا فترة من تاريخ الاتحاد
السوفييتى السابق، ولم يكن من اللياقة
سياسيا المرور من الكرام على نقد
للنظام السوفييتى دون تحيته والشد
على يده. وحسن الحظ فإن اللجنة التي

أختارت فيلم الفلسطينى مشهورى
لجائزة اليونسكولم تكن نفس اللجنة
التي كرست جوائز المهرجان.
الشيء العجيب فى الدورة، التطلع
والاختفاء، بل والاحترام ليس لمن وقفوا
على المنصة يحملون جوائزهم الرسمية
كرايحين ولكن للعيدين ممن بقوا فى
القاعة خاصة وأن أعمالهم تتجاوز، بل
وتفوق بحدود بعيدة الأعمال التي
قدمها الرابصون بفيلم عباس
كيروستانى الأيرانى هو الخاسر الأكبر
فى هذا المهرجان، حيث توقع الجميع من
صحفيين ونقاد، بل وسينمائيين أن
يحصل على الجائزة الكبرى، مما دعا
البعض للتساؤل بعد النتائج لو كانت
اللجنة تضم محكما إيرانيا هل كان من
الممكن أن يغير هذا شيئا؟ خاصة وقد
ساد إحساس ما أن كل محكم قد دافع
عن العمل الذي قدمه أبناء موطنه هناك
خاسر آخر هو البولندى كيزلوفسكى
والذى أشيع فى كواليس التحكيم حتى
اللحظات الأخيرة أن هناك إتجاه فى
اللجنة يؤيد فيلمه، وهناك أيضا فيلم
جان لوى ترينتيان «ثلاثة ألوان أحمر»
الذى أثار إعجاب واستحسان كثيرين
مما دعا إلى التوقع بأن يكون ضمن
الأفلام الفائزة، إضافة إلى فيلم إننا
شيركوف بأ يكون ضمن الأفلام الفائزة.
إن تكريس مهرجان كان، والذي يدمو
للتأمل، إذ يعتبر أكبر مظاهرة دولية
سينمائية لأعمال على النمط
الأمريكى، فتتذكر «جشى» وأكاذيب



والقطع الانتاجات الضخمة للسيئما العالمية، وأصبح كثير من المخرجين يتسابق على إرضاء هذا الذوق الجديد، فتجدهم يعتمدون وصف الاستعانة بالنجوم وإختيار الكلام المعسول ثم المشاهد التي تصدم الجمهور.

وفيديو «في عام ١٩٨٩، وأيضا sailora and lula في ١٩٩٠ و saxon film في ١٩٩١، تؤكد أن التزكية وتركيز التحكم أصبح الآن على مقدرة المخرج على فهم أدواته التقنية، وإستغلالها لأقصى حد، إلى جانب عقد الصبح مع شبك التذاكر،

نبض الشارع

الثقافى

من حلها وتحقيق النهضة النموذجية فى الستينات، التى مازلنا ننشدها، وليس غريبا أن يعترضه الحزن والهم على ما آل اليه وضع المسرح المصرى الآن، على أيدي نجباء السبعينات والثمانينات، واحتفلوا فى التسعينات بيوم المسرح الخامس.

وقد استضافت جمعية الكاتبات «د. على الراعى» فى ندوتها الشهر الماضى، ليربط بين حال الأمة العربية، وحال المسرح. من تخطيط وتأخر

د. على الراعى فى جمعية الكاتبات:

همومنا وهموم المسرح وهمومه

عندما يتحدث عميد النقاد المسرحيين «د. على الراعى» من هموم المسرح ، التى لاتنفصل عن همومه الذاتية، فعلى أن ننصت جيدا، فالرجل قاده سفينه المسرح يوما، وليس بعيدا عن مشكلاته التى تمكن باقتدار

كونه ضرورة فنية. ولذلك ينبغي أن تكف المحاولات التي تنظر الى المسرح وإلى الفنون عامة، على أنها منتجات تجارية، تخضع لمطالبات السوق وتحقق عائداً، لأن هذه النظرة الخادعة والخطرة، أدت الى حرمان الجماهير من حقها الطبيعي في الفن الجاد، الذي يشحن طاقاتها لمواجهة المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التي تنوء بها البلاد. والغريب أن النظام الرأسمالي دعم في الماضي، ولا يزال يدعم، الفنون في فرنسا والنمسا وأمريكا دون أن يرتفع صوت واحد، مطالباً بفكرة التداول الاقتصادي الحر في الفنون، فهي ليست منتجات عادية أو مادية، وينبغي ألا تطبق عليها قوانين الربح والخسارة

والسبيل الأمثل للنهوض بالمسرح في رأى «د. الراعي» يكمن في تنفيذ أجهزة الاعلام- وخاصة التلفزيون- لسياسة فنية متكاملة، وأن تكف عن تشجيع الفن الهابط والمتخلف والاستهلاكي.

وأشار «د. على الراعي» الى الخطر الذي يهدد البعض من إحياء ذاكرة الامة، رداً على سؤال حول إقامة مركز توثيق لتاريخ المسرح، خاصة أن المكتسب الذي ستحققه هذه الذاكرة، يمثل تهديداً للبعض من تذكير الناس بقدرتهم على العمل والإنجاز والاستمرار.

وإسفاف، فالمسرح هو أكثر الفنون التصاقاً بوجودان الامة وارتبطت عندنا منذ البداية بالرغبة في التحرر من القهر العثماني، ثم القهر الفرنسي، والقهر البريطاني، والقهر الداخلي، ومن هنا جاءت جهود مارون النقاش وصنوع واسماعيل عاصم صاحب أول مسرحية مصرية، كتبها بناء على طلب سلامة حجازي بوجاء بعدهما جورج أبيض وسيد دويش وبيديع خيرى ومحمد تيمور وزكى طليمات.. وغيرهم من هذا الفريق الكبير الذي حمل على عاتقه زرع فكرة المسرح في البلاد، حتى تهيأت الظروف لإنشاء المسرح، التي توجت بجهود ثورة يوليو.

وهذا التراث العظيم تتهدده مخاطر عظيمة، تسمى لحق الهوية العربية، وتهميش العالم الثالث وإعدام مواهبه، وتتضاقر قوى الاستعمار العالمى الجديد لتفتيت أرضه وإلغاء ثقافته، وهو ما فعلته أمريكا مع ثقافة الهنود الحمر، وتحاول إسرائيل صنعه، ويتم الآن في البوسنة والهرسك، هذا في الوقت الذي تنادى فيه بعض الأصوات الداخلية برفض فكرة القومية العربية، للاحتفاظ بموقع قدم من الأرض في النظام العالمى الجديد. الأمر الذي يفرض على المسرح الواعى توجيهه الناس، وتبصيرهم بالمخاطر التي تحدق بهم، ومن هنا أصبح وجود المسرح ضرورة قومية، الى جانب

رحيل صاحب موكب السلام

رحل الفنان التشكيلي الرائد «محمد راتب صديق» (١٩١٧-١٩٩٤) بعد حياة حافلة بالفن والريادة، غرس فيها قيم الواقعية المثالية فى التصوير، الذى درسه فى لندن وباريس فى الفترة من ١٩٣٦-١٩٤٠، واستوحى فى أعماله التاريخ القديم وخاصة الفرعونى، ويبرز ذاك فى عظمة لوحاته وأطوالها والصرحية الضخمة وأجسامه الفارعة، ووجوهه المصرية الأصلية، مستهدفا من وراء ذلك اللجوء إلى الجذور والقيم الإنسانية الأصلية التى حاول تأكيدها فى أعماله هو وزوجته الراحلة المثالة «هايدة شحاته» ، وحقق الثنائى سمة نادرة، يراها الفنان الشيخ «حامد سعيد» - صديق رحلته- فى تكامل الجنسين المذكر والمؤنث فى العطاء ، فى كل واحد متكامل، فى عالم الثقافة والقيمة والمعنى ، وليس فى جانب الإنجاب الحيوى فحسب.

وقد عاش «صديق» منذ رحيل زوجته حياة الرهبان مستعيدا تسماتها التى ولت، وإلهامها الذى جفاه، ففر إلى الكتابة بعد ما هجر الرسم ، فسجل فى منزله بمنطقة المنيب- بالجيزة- الذى بناه له المعماري الراحل «حسن فتحي» ، الجزء الأول من مذكراته

«رحلتى مع الحياة والفن» صدر عن هيئة الكتاب المصرية ١٩٨٨، وأصدر الثانى على نفقته الخاصة عام ١٩٨٩. تلك الرحلة التى أثرت فى الحركة التشكيلية المصرية والعربية منذ أكثر من نصف قرن.

وقد أقام أئيلية القاهرة حفل تأبين للفنان «راتب صديق» الذى رأس مجلس إدارته لمدة ثلاثين عاما، تحدث فيها الفنانون والنقاد من الدين نجيب ومدحت الجيار وحامد سعيد والكاتبة فتحية العسال ، التى أكدت إن إسهامات «راتب صديق» أثمرت مدارس واتجاهات فنية أبدعها تلاميذه ومحبيه، تشهد عليها إبداعاتهم وعلاقاتهم بإستاذهم، وأشارت إلى وصيته فى تحويل منزله بالمنيب إلى متحف يحمل إسمه، وسبق أن أنهى كافة الإجراءات مع وزارة الثقافة العام الماضى ، التى رحبت بوصية الرجل وعليها أن تسرع الآن فى التنفيذ.

وأعلن «عز الدين نجيب» رئيس الأئيلية الجديد- أنه أطلق اسم راتب صديق على قاعة جاليرى ٧٧، التى أنشأها راتب صديق بنفسه ، وإعلان جائزة الإبداع باسمه، من الوديعة التى أولعها بنك مصر، ليصرف ريعها- ألفان من الجنيها- وسوف يعلن عنها ابتداء من الشهر القادم.

أما الفنان «حامد سعيد» -صديق

السلام»، تمتد فى هذه اللوحات أجساد النساء الى مالانهاية، يرتدين السواد المأساوى، مأساة العصر التى حملها «صديق» على كاهله، وعبر عنها بموضوعية، غلفت أعماله جميعها، ودعا فيها الى سلام آخر غير سلام مدريد، و سلام النظام العالمى الجديد، ولكن سلام الرب والاله، الذى ينشد العدالة والخير والمحبة للبشر أجمعين.



راتب صديق

فى المجلس الأعلى للثقافة: تكريم رواد علم النفس والتربية

عقدت لجنة علم النفس والتربية بالمجلس الأعلى للثقافة، ندوة لتكريم رواد علم النفس والتربية فى مصر، وقد اختارت اللجنة، كما أعلن مقررها د. عبد الفتاح جلال، ستة من هؤلاء الرواد، خمسة راحلين، وواحدة أدام الله بقاءها، وهم اسماعيل القبائى (فبراير ١٩٨٠ - سبتمبر ١٩٦٣) وعبد العزيز القوصى (أبريل ١٩٩٢ - ١٩٠٦) وأسماء فهمى (١٩٥٦ - ١٩٠٦) وأحمد عزت راجح (سبتمبر ١٩٠٨ - مايو ١٩٨٠) ومصطفى زيسور (سبتمبر ١٩٠٧ - سبتمبر

الرحلة وحادى جماعة الفن والحياة. - فقد أثر أن يقرأ السيرة الفنية، لاسيرة الحياة موضحاً أن راتب صديق لم يندفع وراء الموضات الفنية، بل كان معبراً عن همومه الذاتية فى قالبها الاجتماعى الموضوعى، وأهيا حياته للقضاء على الأمية التشكيلية بين المتعلمين والمثقفين، نظراً لإحساسه بالتبعية التشكيلية التى وقع فى أسرها الفن التشكيلى الحديث فى مصر، فنحن نردد بصوت خافت مايقوله الآخرون بصوت عال، والتكريم الحقيقى لهذا الرجل هو السهر على دربه فى القضاء على هذه الأمية بأنواعها فى مصر، سواء عبر جماعة الاتيلية، أو عبر المركز الجديد فى منزله الذى يحمل اسمه.

المعروف: أ هناك (١٥) لوحة صرحية أطلق عليها «صديق» اسم موكب

المثقفون فى اتيلية القاهرة كلنا مرضى يانازك بأوطاننا



نازك الملائكة

المناساة أكبر والتعاسة
عظيمة.. هكذا وصف المثقفون
المصريون حالهم وأمتهم فى الأمسية
التي مقدوها باتيلية القاهرة، تضافنا
مع الشاعرة نازك الملائكة والشعب
العراقي، مطالبين برفع الحصار الغاشم
عن كل الشعوب العربية، فالقضية
ليست مرض «نازك الملائكة» الذي
لا تجد له دواء، ولا فى موت الاطفال
العراقيين جوعى، بل هى فى نظر
الشاعر «أحمد عبد المعطى
حجازى» أننا جميعا مرضى فى كل
أقطارنا، مرضى ببلاننا، وبما انتهت
إليه أحلامنا، ومأساتنا مع النظم
العربية الحاكمة، ومهمتنا هى المطالبة

١٩٩٠)، وسمية فهمى (١٩٩٠-) وعلى
الرغم من إعلان «د. عبد الفتاح
جلال» أن اللجنة سعت لكسر القاعدة
المصرية التي ألفناها، وهى تكريم الموتى
 وإهمال الأحياء، الا أنها التزمت بذات
القاعدة ولم تستطع - كما أعلن - كسرها
، أملا فى التفاتها فى الأعوام القادمة
 لعدم إهمال الأحياء من روادنا. لكنها
 المرة الأولى فى تاريخ هذه اللجنة منذ
 انشاء المجلس الأعلى للثقافة، التي تعقد
 فيها ندوة لتكريم رواد علم النفس
 والتربية، يكلف الباحثون فيها بأعداد
 الدراسات عنهم والقاء الاضواء عليهم،
 بين شيخ التربية ومؤسس المدرسة
 العلمية فى التربية وعلم النفس،
 وصاحب أكبر مؤسسة جامعية للتربية
 وهى المعهد العالى للتربية، الذي تحول
 بعد ذلك الى كلية، وهو اسماعيل
 القبانى، ود. القوصى صاحب
 الإضافات الجديدة فى علم التخطيط
 التربوى ، الذي يعد علما جديدا
 بالنسبة للعالم . وأسماء فهمى التي
 تعد من الرواد المؤسسين لكلية البنات
 بجامعة عين شمس. والأمل فى أن تعم
 الفائدة من هذه الندوة الهامة التي
 عقدت فى هدوء وبلا صخب هو أن
 ينشر المجلس الأعلى للثقافة الدراسات
 والمناقشات التي قدمت فيها حتى
 تتعرف الأجيال الشابة، على نخبة من
 الرواد فى مجال هام مازلنا نتحسس
 الخطى فيه.

تراه ليس نظاما فريدا في المنطقة العربية.

وحتى لإتظل مواجهاطنا للقضايا المصيرية بالكلام والبيانات والامسيات التى تفرغ الهموم، أكد «د. سيد البحرأوى» أن القضية تكمن فى حصار القدرة العربية وطليعتها فى إنجاز شئ ما، ينقذ نازك الملائكة، وينقذنا معها، وعلينا أن نثق أملنا فى قدرتنا على الفعل، وأولها هو تشكيل لجنة وطنية مصرية من القوى المختلفة للتضامن مع الشعب العراقى، تعلن فى تصد أن النظام العالمى الجديد لم ينجح فى التشكيك فى قدراتنا على المواجهة.. فالف تحية لنازك الملائكة، التى أملنت فى مقدمة ديوانها الأول «شظايا ورماد» ألف تحية لشعراء الغد، لشققتها فى قدرة أبناء الغد على تجاوز المأساة!

معاودات شعبان يوسف

من مسيح القلب بالآتربة.. ومن أدخل الولد الشاعر الفخ فى كهرياء الجنون.. بهذه الابيات يفتح الشاعر شعبان يوسف ديوانه الجديد «معاودات»

بإنهاء هذا الحصار البربرى، حتى لا تطحننا المأساة ولاتكتمل أصوات شعرائنا.

أصدرت «نازك» العديد من المجموعات الشعرية، التى رسخت الطريق للقصيدة العربية الجديدة، منها «شظايا ورماد» و«عاشقة الليل» و«قراءة الموجة» و«شجرة القمر» و«مأساة الحياة» وكتايبها النقدى الهام «قضايا الشعر المعاصر». وكانت قصيدتها الأشهر «الكولييرا» التى كتبتها عام ١٩٤٧، عندما أخذ هذا الوباء برقابتنا نحن المصريين، معبرة عن تضامنها وتضامن التجديد الشعرى بنخس القلوب ومأساة المجتمع. وأمل الناقد «إبراهيم فتحى» أن دورنا الآن هو أن نرفع أصواتنا وقبضاتنا فى وجه كوليرا الاستعمار الأمريكى، وخذ وباء التبعية وحصار الديكتاتورية.

وكعادتها دائما أثرت الكاتبة والناقدة د. لطيفة الزيات « أن تنسب فى شموخ الريادة فى الأدب النسائى الى «نازك الملائكة» ،موضحه أن سنة الميلاد تجمعهما سويا، لكنها بدايها أثبتت قدرة المرأة العربية على تحدى المؤلف، واجتياز دروب جديدة فى الشعر العربى. وأشارت الى الحجج التى سربتها الأمم المتحدة - وأمريكا- فى فرضها الحصار على العراق، لتعبئة الشعب العراقى بالثورة ضد نظام صدام حسين، الذى



من أعمال الفنانة مائدة شحاتة.

الصادر عن دار النديم، يحتوى الديوان	معارف تجريبته الشعرية الثرية
على ثمانى عشرة قصيدة ، كتبت	
معظمها عام ١٩٩٣، تضع الشاعر أمام	مجدى حسنين.

حتى لا ينسى المصريون اسم وطنهم!

صلاح عيسى

ألفها «على مبارك» ولم تصل حتى الآن إلا إلى نصفها، مع أنها لاتضيف إلى الطبعة الأولى سطرًا واحدًا، ولاتفعل أكثر من إعادة صفها، على نحو يدعو للشك في أن هناك صاحب مصلحة، في تحويل إعادة الطبع إلى مسلسل تليفزيوني من النوع الذي يستفيد صناعة، ماديًا من المط والتطويل والإملا.

ولعل الاحتفاء الذي لقيه هذا الاتجاه الجديد، في مطبوعات المركز، يدعو إلى الاهتمام بإعادة تصوير وطبع الكتب النادرة عن تاريخ مصر، ومن بينها الموسوعات التي تترجم لإسلامه والمذكرات التي كتبها، والأبحاث والدراسات المؤلفة والمترجمة التي صدرت خلال النصف الأول من هذا القرن، وهو واجب قام بجزء منه الناشر المعروف «محمد مدبولي»، فلفت ما فعله نظر المركز إلى واجب تأخر في أدائه.

ويظل واجب تصسيق هذه الكتب والموسوعات بإضافة المعلومات التي استجدت بعد صدور طبعاتها القديمة : واجبًا قائمًا ينتشد من يقوم به، دون أن يكون ذلك بديلاً عن الإسراع في إعادة الطبع، ولعل المركز يتنبه إلى أنه الوحيد المؤهل للقيام بهذا الدور، فيشرع للقيام به، بحيث تصور الطبعة الثانية من تلك الكتب، بالصورة التي لاندعوها للخجل من أسلافنا العظام، لأننا في عصر الكمبيوتر، والمؤسسات الثقافية الضخمة، والتقود التي تيعثر في الفاضية والمليانة، مازال عاجزين عن استكمال ما قاموا به كإفراد، وكان هناك من يعتمد أن ينسى المصريون تاريخهم وأنفسهم وحتى اسم وطنهم.

يستحق «مركز وثائق وتاريخ مصر» الذي يشرف عليه د. عبد العظيم رمضان - التقدير والشكر. لأنه أعاد طبع «القاموس الجغرافي للبلاد المصرية منذ عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥» الذي وضعه المرحوم «محمد رمزي» ، ونفذت طبعته الأولى التي صدرت من دار الكتب المصرية عام ١٩٥٤، واختفى تماماً إلى أن قام المركز بتصويرها وإعادة طبعها.

والقاموس الذي يقع في قسمين، وخمسة أجزاء، و١٦٠٥ صفحة من القطع الكبير، واحد من أهم موسوعات التاريخ المصري، إذ هو يقوم بالتعريف بكل القرى والبلاد المصرية، مدارس منها، وما كان قائماً حتى سنة ١٩٤٥، معتمداً في ذلك على كتب الخط والوثائق الرسمية وحجج الأوقاف وكتب الجغرافيا والتاريخ، وعلى جولات مؤلفه - الذي كان مفتشاً بوزارة المالية - بين تلك القرى، ومحاوراته مع الخضرمين من أهلها، ومكاتباته مع المحافظين ومأموري الشرطة، إلى أن وضع - بمفرده - هذا القاموس الذي لا يد أن تخفى المؤسسات الرسمية وجهها خجلاً منه، لأنها في مصر التخصص الدقيق والمقول الالكترونية والإمكانيات المالية الهائلة، التي تهدر فيما لا يفيد، مازال عاجزة عن أن تعد قاموساً مثله، بل وعاجزة حتى عن أن تستكملة أو تضيف إليه. ومع أن الواجب كان يفرض على المركز أن يضيف إلى هذه الطبعة من القاموس، كل ما استجد من معلومات على مواده، إلا أن ذلك لا يقلل من أهمية قيام المركز، بإعادة طبع القاموس بسمرة قياسية، خاصة وأن الهيئة العامة للكتاب ، مازال منذ (٢٥) عاماً، تعيد طبع أجزاء موسوعة «الخط التوفيقيّة»، التي



مصر للطيران

قصرك الطائرين شمال القارة السمراء وجنوبها
ينقلك مباشرة بدون توقف إلى



جوهانسبرج

حاليًا.. كل يوم السبت
قيام القاهرة الساعة ٢٠،٣٠ صباحًا



واعتبارًا من ٣٠ يونيو
رحلة جديدة ثانية عن طريق هراي
القاهرة/هراي/جوهانسبرج/هراي/القاهرة
كل يوم خميس

قيام القاهرة الساعة ١٥، ١٢ بعد منتصف الليل
بأحدث طائراتنا البوينج ٧٦٧

أهلاً بك معنا.

مصر للطيران

العدد ٨٠٨ / أغسطس ١٩٩٤



عودة أبو المعاطي أبو النجا من المنفى

توفيق زياد:

هنا على صدوركم باقون كالجدار

هيا نتحرر من التابو، هيا نواجه السوق

العلمانية هي الحل

سرير نازك الملائكة

أدب وفن

مجلة الثقافة الديمقراطية / شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي / أغسطس ١٩٩٤

رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد
رئيس التحرير: فريدة النقاش
مدير التحرير: حلمي سالم
سكرتير التحرير: مجدى حسنين

مجلس التحرير: ابراهيم اصلان /
صلاح العسوي / كمال رمزي / ماجد يوسف

المستشارون: د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد /
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس /
د. لطيفة الزيات / ملك عبد العزيز
شارك في هيئة المستشارين الراحل الكبير
: د. عبد الحسنى طه بدر
شارك في مجلس التحرير
الراحل الكبير : محمد رومي

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف : محيي الدين اللباد
بورتريه الغلاف للفنان: جودة خليفه
الرسوم الداخلية للفنان السودانى محمد سعيد عمر

أعمال الصف والتوضيح:
صفاء سعيد/ نسرین سعيد/ صلاح عابدين

مراجعة الصف : مصطفى عبادة

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
السقاهة/ ٣٩٢٢٣
الاشتراكات: (لدى) ١٨ اجنيو/

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

- أول الكتابة.....الحررة ٤
- شعر
 - ٨٥ طارق السيد إمام
- ♦ ملف أبو المعاطى أبو النجا ♦
 - قراءة أبو النجا فى الرواية.....فريدة النقاش ١٠
 - رؤيا النفس رؤيا العالم.....
 - د. صلاح السروى ١٧
 - المثقف والجماهير والسلطة.....
 - د. رمضان بسمطاوىسى ٣٠
 - حوار مع أبو المعاطى أبو النجا.....مجدى حسنين ٣٨
- ♦ الجزء الثانى من ملف التوحيدى ♦
 - كاتب الخبرة الوجودية.....
 - د. ماهر شفيق فريد ٥١
 - الكلمة الحسنة والجارية المذراء.....
 - خيري شلبي ٦١
 - رسالة التوحيدى فى إحراق كتبه.....«نص للتوحيدى» ٧٥
- ♦ نصوص ♦
 - قصص:
 - عبور..... زكريا عبد الغنى ٨٠
 - صفيور شجرة الصبار.....
 - عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل ٨٢
 - السرطانات وسيدة الفلك.....
- ♦ الديوان الصغير ♦
 - أشد على أياديكم- مختارات من شعر
 - شيش.....مسعود شومان ٨٨
 - يالف.....مصطفى عبادة ٩١
 - زغاريد..... خالد حريب ٩٤
- ♦ الحياة الثقافية ♦
 - فصوص من الكبد واللؤلؤ (شريحة ثانية).....مصباح قطب ١١٤
 - الثقافة على سرير نازك الملائكة.....
 -وائل عيد الفتاح ١١٨
 - العلمانية هى الحل.....
 -د. خالد منتصر ١٢١
 - دراما الاهالى (كتاب).....
 -حلمى سالم ١٢٨
 - البيئالى الثانى للسینماباريس
 -مجدى عبد الحافظ ١٣٢
 - نبض الشارع الثقافى.....م.ح ١٤٠
 - تواصل.....التحرير ١٥٠
 - بيان الثقافة الفلسطينية (وثيقة).....١٥٦
- ♦ كلام مثقفينصلاح عيسى ١٦٠

أول الكتابة

وحقيقة الواقع معا، وحيث القصة هي وصف استجابات هذا العالم الداخلى لذلك المثير الخارجى.. ليتخلق عالم جديد جميل وملهم.

«هكذا يتقدم أبو المعاطى أبو النجا الى أكثر من أن يكتب قصة يرصد فيها التحولات النفسية لبطل منشغل بعالمه الداخلى الى أن يطرح كتابة واقعية محملة بروح إيجابية كفاحية وثابتة..» كذلك يرصد الناقد الكيفية التى تطورت وتغيرت بها نظرة أبو النجا «للاخر من حيث هو مشارك لامن حيث هو نقيض، من حيث هو طرف فى الفعل، وليس موضوعا للفعل..»

إننا أمام رؤية للعالم وجهة نظر فى قضية الحرية بكل مستوياتها الوجودية والفلسفية والسياسية والاجتماعية.. وهى رؤية زاهدا عمقا ووضوحا الحوار الممتع الذى أجراه الزميل مجدى حسنين سكرتير التحرير مع أبو النجا الذى يقول «فالمجتمع الحر هو الذى يسمح لأفراده بالنمو الى أقصى مدى ممكن أن تصل اليه قدراتهم وإمكاناتهم..»

هذا ملف جديد تأخر أعواما طويلة.. ملف عن مبدع كبير هو القاص والروائى أبو المعاطى أبو النجا الذى قدم للمكتبة العربية عشرات القصص وروايتين إحداهما تشكل علامة رئيسية فى سجل الرواية التاريخية العربية والكتابة الواقعية بعامة هى «العودة الى المنفى» عن سيرة المناضل والفنان الشعبى عبد الله النديم.

ونحن إذ نقدم هذا الملف نتمنى أن يسهم فى توجيه الأجيال الجديدة لقراءة هذا الروائى والتوقف أمام هذا الأديب الجميل القادر على بث روح النهوض ومقاومة اليأس والحلقة.

إن أحد أهم سمات الكتابة الواقعية هى التكتيف الجمالى لكلية الحركة وديمومتها وتوترها الدائب.. وهنا يأتى ما عبر عنه الناقد الدكتور «صلاح السروى» فى قراءته لقصص أبو النجا القصيرة من حيث أثر الخارج الموضوعى على الداخل الذاتى.. وهذا التفاعل الذى يتخلق من كل لحظة بينهما ليثرى إجابات الكاتب عن حقيقة الانسان

فالأخر والآخرين هم دائم وموضوع للتأمل لدى كاتبنا فهو من هذا النوع من الكتاب الذى يميل الى الانصات لما يحدث من تغييرات فى العالم الخارجى بقدر ما يميل الى الانصات لصوته الداخلى..

ويتوقف الناقد د. رمضان بسطاويسى أمام حقيقة أنه «كاتب لا يرى فى الكتابة ترفاً أو نوعاً من التعبير عن مشاعر دقينة. إنما الكتابة لديه تساؤل ومحاوله لفهم الواقع المصرى.. ويمتلك الكاتب هذا الحس اللغوى الذى لانكاد نراه لفرط شفافيته فى نقل العالم الذى يريد تقديمه فى الوقت الذى انشغل فيه البعض بالتجريب فى الكتابة لبناء مجد شخصى فى مجتمع لاتزال الثقافة فيه هامشية..»

وإن كانت القراءة المتأنية لأعمال أبو النجا مكتملة سوف تدلنا على مناطق تجريب غير نادرة.. ذلك النوع من التجريب الذى تنظمه رؤية الكاتب للعالم ، وتطلعه التواق لتغييره . وفى رواية «العودة الى المنفى عناصر تجريب ليس أقلها ما أشار اليه بسطاويسى نفسه من أنها:

«وقد ظهرت هذه الرواية بعد نكسة ١٩٦٧ ولذلك فهي تمثل محاولة لاعادة بناء الذات من خلال وعى جديد، وعى لايقوم بجلد الذات أو تعذيبها، وإنما وعى يحاول اكتشاف الأسس التى يمكن أن يقوم عليها البناء الجديد..» وأبو

النجا فى كتابته النقدية لا يرى أن هناك شكلاً ثابتاً أو مثلاً أعلى خالداً .

وما أحوجنا الآن لأن تنطلق صرخة عبد الله النديم مجدداً فى أعماق الريف المصرى حيث يتعرض الفلاحون لتراكم الديون والتهديد بالطرد من أرضهم ويضرب فلاحون نساء ورجالاً وأطفالاً عن الطعام ويعتصمون دفاعاً عن حقهم فى الأرض، ذلك الحق الذى ناضل أبائهم واجدادهم من أجل إقراره وتأمينه.

إن صيحة النديم التى انطلقت قبل مايزيد على المائة عام وهى تنادى القلاح المصرى مستنهضة ممرضة «أنت تشقى الأرض بفأسك باحثاً عن رزقك ، فلم لاتشقى بالفأس مدور ظالميك..»

إن هذه الصرخة هى نداء متجدد لفلاحين هم الآن أكثر وعياً ودرية ، أكثر خبرة بصنوف المقاومة ومعرفة بنوعية أعدائهم الطبقين.. سواء كان هؤلاء الأعداء من بنى جلدتهم أو مندوبى الرأسمالية العالمية ومؤسساتها المالية.

ولعل ملفنا هذا أن يكون تحية لاثقة لكاتب هذا هو إسهامه فى حياتنا الثقافية، لكاتب تتعنى أن تتعلم منه الأجيال الجديدة كيفية خلق التكامل بين الالتزام والحرية بلا حدود.

اخترنا لكم الديوان الصغير من أعمال الشاعر والمناضل الفلسطينى توفيق زياد الذى فجعنا برحيله المأساوى إثر حادث تصادم فى وقت يحتاج فيه العمل الوطنى الفلسطينى

المصرية الاسرائيلية وغزة وأريحا وصولا للإتفاق الاردنى الفلسطينى الأخير أن المعركة التى سوف تطول أكثر مما يظن كل المتفائلين- قد اتخذت منحى جديدا يلعب كل من الاقتصاد والثقافة الأدوار الرئيسية فيها، فمشروع السوق الشرق أوسطية يريد أن ينصب اسرائيل أقوى قوة اقتصادية تقود المنطقة حيث يجرى تعميم مفردات الثقافة الصهيونية والأمبريالية ومثلها العليا.

ولجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية هي إحدى ثمار الانتفاضة ببصيرتها العميقة التى تؤكد أن الصهيونية بمختلف تعبيراتها وتلاوينها هي إيديولوجيا حركة رجعية شوفينية حملت تشوهات الامبريالية التى ولدت الحركة الصهيوية فى أحضانها.

نحن نشد على أيدي كل المناضلين من أجل سلام حقيقى، ونساند الى ملائمة موقف سوريا التى ترفض السلام المنقوص، ونقدم وعدنا لكل العرب واليهود الذين يعملون معا من أجل فلسطين مستقلة ديموقراطية ضمن مجتمع عربى تقدمى.

ولعل الزميل الشاعر وائل عبد الفتاح ينبهنا فى دعوته «للخروج من طقس المراثى لموت الثقافة على سرير نازك الملائكة»- ينبهنا لحقيقة أننا قد أصبحنا على حافة اليأس، إذ أننا مضطرون دوما للنظر تحت أقدامنا

وحركة التحرر العربى لقادة من نوعه ذوى بصيرة ثاقبة ، وقدرات استثنائية لكن على ما يبدو فإن المصائب تتناهى .. وعلينا أن نتحمل الالم الفقد المتواصل ونحن نواصل الطريق نفسه الذى قطعه توفيق زياد وعشرات الآلاف من رفاقة من أجل فلسطين ديموقراطية علمانية لكل من يعيشون على أرضها على قدم المساواة وعلينا مرة أخرى - أن نتعلم من هذا الذى سلبوه كل شئ ترويض البحار.

سلبونى كل شئ
غير قلب
وضمير
وشفه

البحر هائج يقلبه الأمصار
لكننى بحار

منذ فتحت مقلتى للنهار
قضيت عمرى كله
أروض البحار

ونحن إذ ننشر البيان التأسيسى للجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية نعرف أن الزمن العربى الرديء زمن التراجع والنكوص والهوان قد جعل مقاومة التطبيع مع العدو الصهيونى مهمة شعبية فى الأساس، إذ أنه، وبعد الاتفاقيات المنقوصة المتوالية بدءا من فصل القوات فى سيناء ١٩٧٥ مروراً بكامب دافيد ومعاهدة الصلح

شلبى وماهر شفيق فريد، حيث يرى خيرى نفسه فى مرآة التوحيدى «الذى يلخص مأساة كافة المثقفين العرب الشرقاء منذ الأزل وحتى الآن، وهو نموذج للمثقف الحر وسط عالم من الزيف والخداع وقد خسر الدنيا كلها وكسب نفسه» (وفى منبرناه أدب وقد» بالذات).

أما الدكتور ماهر شفيق فريد فقد انتهز فرصة الكتابة عن التوحيدى ليدافع بحرارة عن المجلات الثقافية التى ثبت أن المخابرات الأمريكية كانت تمولها. ولم أنهش كثيرا فنحن نعيش مرحلة من التطور العالمى يمكن أن تجعل مثقفا يتباهى بمساندة المنتصرين حتى لو كان النصر الذى تحرزه الهيمنة الأمريكية يتم على حساب ملايين البشر، وحتى لو كانت المخابرات المركزية الأمريكية قد دبرت ومولت الحروب والانقلابات الدموية التى راح ضحيتها مئات الآلاف من الأبرياء فى فيتنام وشيلى فى بنما وجرينادا، فى فلسطين وكوريا فى كوبا والصومال وغيرها، وهذا على أى حال حقه. أما ما ليس من حقه فهو إطلاق الأحكام الصارمة القاطعة التى لم تثبت أى دراسة علمية صدقيتها من قبل. وهو يتساءل هل استطاعت فريدة النقاش ومن لف لفها أن يخرجوا مجلة أدبية واحدة تسامت ولا أقول تجاوزت الأفق الفكرى والإبداعى لمجلتى «أدب» و«حوار»

والفرق فى بحار أسئلة عن منزل صغير، وفرصة عمل، وأسعار الأرز والصابون، وهى أسئلة تصبح ضرورية فى لحظة يتواطأ فيها كثيرون (بينهم نحن أنفسنا) على ألا نرفع أعيننا وننظر الى المستقبل الذى أصبح ملكا لآخرين يصنعونه الآن...

إنها آفة المجتمع الرأسمالى الاستهلاكى التابع الذى يفتت الجماعة البشرية وينحط بها الى ماسماه غزيرة البقاء الفردى ولن يكون بوسعنا الخروج من هذه الحالة الا بنضال جماعى ينقد الرأسمالية من حيث المبدأ، ويраهن على الانحسار القادم للهيمنة الأمريكية. ولايدفعه اليأس للتقليل من شأن أبسط أشكال الاحتجاج قصيدة كانت أو نوما فى الشارع أو تشكيل لجنة لمناصرة الشعب العراقى دون أن نلهب جلودنا بسيطا تعذيب الذات.

وعلى غرار شعار الاسلام السياسى «الاسلام هو الحل» يود الدكتور خالد منتصر بشعار آخر قائلا «العلمانية هى الحل» ويهمل فى جدل مع الإسلاميين لعله أن يسهم فى توفير أجواء صحية لحوار مستقبلى بين التيارات الفكرية المختلفة حتى لا يكفر أحد أحدا، بعد انحسار موجة الارهاب الأسود المسلح سوف يحدونا الأمل أن تنحسر أيضا موجة الارهاب الفكرى الأشد سوادا.

نستكمل فى هذا العدد ملف «أبى حيان التوحيدى» فننشر مقالى خيرى

طرفان، والغزو الذى يتم من طرف واحد.

وأخيرا فأنا لم أفهم سببا جديا لهذا البغض والمرارة الشخصية التى يتحدث بها الدكتور فريد عن شخصى، حين يتوقف أمام الطريقة التى جرى بها حل مشكلة تحريرية واجهت المجلة حين اعتذر الكاتب الكبير صلاح عيسى عن كتابة عموده «كلام مثقفين» وحلت محله كلمة لى ع الكاتب الراحل عبد الفتاح الجمل فيقول: «لا تكف فريدة النقاش فى «أول الكتابة» -حديثا أضافت إليها آخر الكتابة كأنما تأبى إلا أن يكون كلامها هو الألفا والأوميغا وكل ما بينهما جملة اعتراضية بين قوسين) عن التباكى... الخ

من المؤكد أن هذا البغض ليس موجها لشخص المحررة والأغلب أنه موجه لمنظومة الفكر التقدمى التى يكرها اليمين لحد التحريم.

المحررة

التاريخ وعلم النقد وحدهما سوف يبينان إن كانت هناك مجلات عربية قد فعلت ذلك أم لا مع الاعتراف- بطبيب خاطر- أن الامبريالية العالمية قد تقدمت تقدما هائلا. والحق أننا نحن العرب قد اخترنا هذا التقدم المذهل على اللحم الحى لشعب جرى تدميره بطائرات الشبح ودم بارد هو شعب العراق، وبالطبع نحن لانستطيع أن نخترع طائرة تفوق الشبح قوة وعظمة. وإذا كان الدكتور ماهر شفيق فريد لا يرى غضاضة فى حالة التبعية المزرية التى وصلنا إليها سياسيا وعسكريا واقتصاديا وثقافيا بسبب تحالف الانفتاحيين والرجعيين والرأسماليين الطفيليين مع أمريكا فهذا أيضا حقه الذى يتسق مع عمق السخط والعداء الذى يكنه الفكر اليميني المحافظ للفكر التقدمى بعامه.

ولكن ما ليس من حقه هو أن ينسب لى استخدام مصطلح لا استخدمه أبدا وإنما أنقده وهو مصطلح الغزو الثقافى فشتان بين التبعية التى هى حالة لها

ملف



عودة

أبو المعاطى أبو النجا من المنفى

قراءة أبو النجا فى الرواية العربية/ فريدة
النقاش . رؤيا النفس، رؤيا العالم/ د. صلاح
السروى . المثقف والجماهير والسلطة/
د. رمضان بسطويسى . حوار مع أبو المعاطى
أبو النجا/ مجدى حسنين . بيليو جرافيا بأعماله



قراءة « أبو النجا » فى الرواية العربية

فريدة النقاش

للكتاب فى ستة فصول عام ١٩٨٨
ويبين لنا الكتاب كيف أنه تابع
إنتاج زملاء له فى مصر الوطن العربى
وبشفق قارئ عاشق ينبئ عن دراية
واسعة بتطور الرواية فى الوطن
العربى رغم أنه يتحوط حين يقدم رأيا
فى رواية «مدرسة العراء» للدكتور
يحيى الرخاوى قائلا:

«لانبالغ إذا قلنا (كبدائية) أنها رواية
قضايا وشخصيات بنفس الدرجة ونفس
العمق ربما لأول مرة (فى حدود علمى)
أجد رواية يتوازن فيها حضور
الشخصية الانسانية، وحضور القضية

من قبل أن ينشغل علم الاجتماع
الأدبى بصورة واسعة بمسألة التلقى
دأب نفر- ولو محدود- من النقاد العرب
الذين لم ينتشر عملهم على نطاق واسع
بمعالجة هذه المسألة عمليا حين وضعوا
نصب أعينهم وهم يكتبون النقد الأدبى
مستويات القراءة المتعددة مقترضين
شقة واسعة بين هذه المستويات والتي
اجتهدوا ليخاطبوا جميعا.

من بين هؤلاء النقاد الروائى
والقصاص المبدع أبو المعاطى أبو النجا
فى كتابه «قراءة فى الرواية العربية»
الذى صدر عن الهيئة المصرية العامة

بصورة قصصية ودالة فى القراءات النقدية التى بين أيدينا، يقول عن «النهايات» لعبد الرحمن مئيد،

«إلى هنا ويبدأ المؤلف يبدع قصيدته الرائعة فى عده مشاهد تنتظم الرحلة، ولكن كل مشهد يوشك أن يكون فى حد ذاته لوحة فريدة متميزة...» ويتابع فى ثلاثية حنامينا «حكاية بحار» سيمفونية البحر والبحار، وهو الوصف الذى يطلقه أيضا على عمل يحيى الرخاوى حين يرى فيه (سيمفونية مصرية خالصة).

ولعل جدل الواقع والمثال أن يكون أهم المنطلقات النظرية للمدرسة الواقعية - الاجتماعية فى النقد والتى ترى أنه لا واقع ثابت ولا مثال أبدي على العكس من كل المدارس الأخرى، ويتسع كل من الواقع والمثال فى إطار هذه المدرسة لكل المستويات النفسية والشعورية، الوجودية الكونية والروحية وهى تتفاعل فيما بينها لتعكس فى بنيتها الجمالية وفى علاقاتها المتشايكة بالمجتمع والتاريخ طبيعة البنيات الاجتماعية فى الرحلة المعنى

يقول عن حنامينا

«ومع تطور أحداث الرواية يلوح أن المثل الأعلى فى هذه الحياة القاسية المتغيرة يبدو هو الآخر مراوغا وقابلا للتغير، وإن فيه من المراوغة بقدر مافيه من السحر والجاذبية، فهل تنتهى

الفكرية، ودون أن نشعر بأن وجود أحدهما فى أى مرحلة من المراحل كان على حساب وجود الآخر أو منفصلا عن وجود الآخر...» وتقترب مجموعة المقالات هذه فى خطوطها العامة من المدرسة الواقعية - الاجتماعية فى النقد، ومن أهم خصائصها أنها ترى الى الدال والمدلول فى جدلها الحى الخلاق لأنها تحيل الأدب أولا الى واقع الحياة بكل غناه وترى فيه إعادة تركيب كاشفه لهذا الواقع، ساعية للارتقاء به وهى تمسك بطرفى التناقض وتشتغل على هذه المساحة التى نادرا ماتكون خالية بينهما، وقد تبدو كذلك، أى خالية من اللحظات القليلة التى يهدأ فيها الصراع ويملؤها الفن بالمفردات المنتقاء الدالة على غنى الحياء، يقول الكاتب فى معالجته لرواية «العدوى» للروائى الفلسطينى «وليد أبو بكر».

«كيف يجرى الصراع داخل الذات؟»، وإلى أين تمتد جهات القتال فى الداخل والخارج، وفى هذا العمل تسقط الحدود الوهمية بين الداخل والخارج، وتتعرى الخيوط الدقيقة المتشايكة التى تربط بين العالمين. وبناء عليه فليس هناك شكل ثابت أو شكل فى حد ذاته أى صالح لكل زمان ومكان وموضوع «فالامر فى كل الأحوال رهن بطريقة استخدامه» كما يقول أبو النجا عن تعدد الأصوات.

وتتسع مساحة النقد الواقعى - الاجتماعى لإبراز مغزى تزاوج الفنون.. القصيدة - المشهد اللوحة وهو ما يتكرر



الفرص للمؤلف ليقول ما لا تقدر كل شخصية في حدودها على قوله.. وللقارئ ليرى من خلال هذا التعدد والتنوع ما لا يستطيع كل شخصية رؤيته..»
ويقول في مكان آخر.

«ولكننا لانفهم بعض دوافع يأسه إلا من خلال علاقته بكمال نعمان الفنان الذي بدأ حياته ثوريا ثم حاول أن يعبر عن ثورته من خلال فن ملتزم، ثم انتهى الى الإيمان بفن حر لا التزام فيه ثم واجه محنة العجز عن إكمال آخر لوحاته فوصل الى عيادة الطبيب.. تحت راية الحرية أيضا..»

وعن رواية الجازية والدرأويش للجزائري «عبد الحميد بن هذوجه» يقول:
«وفي بهو المرايا المتقابلة الذي

رحلة البحث عن الأب بمحاولة لصياغة جديدة له؟

ويتوفر أبو النجا على قدرة على التلخيص الذي يضئ ويعلق، وتبرز فيه روح الناقد الفنان يقول عن عساف بطل النهايات».

«كانت روحه تمتلئ باليأس أمام الحماقة، وربما زاده الشراب ضعفا فترك حماقة الضيوف تقول حنكته هذه المرة».

وفي تلخيصه لحبكة رواية الرخاوي حيث تقوم كل شخصية من شخصياتها برواية القصة من خلال رؤيتها الخاصة يقول.

«ولكنه هنا هو أنسب الأشكال الأدبية لرواية تحكى قصة «المواجهة» حيث يتيح هذا الشكل فرصة كبرى للظاهر والباطن، ثم هو يتيح أفضل

يتيحها بناء هذه الرواية أن الدراويش ليسوا سوى نوع من الثوار، لقد رفضوا واقعا قاصرا وعاجزا، ونجحوا في اطلاق قواهم الكامنة»..

ويوسع - على طريقته - تعريف رواية المقاومة من قراءته للعدوى «لوليد أبو بكر» وهذا التاكيد على الوعي الذاتي للبطل، دوره في نجاح مقاومته للمرض سمه أساسية في شخصية بنيه البطل، وفي كل الشخصيات الايجابية في الرواية، وقد أدى هذا التاكيد الى جوار قدرة المؤلف على التوظيف الذكي لبعض عناصر من الزمان، وبعض الشخصيات على أن يجعل هذا الحدث الواقعي البسيط الذي يحترم فيه المؤلف كل شروط وظروف الواقع النفسي والاجتماعي للشخصيات على أن يجعله قادرا على الاشعاع بدلالات رمزية كبيرة تتجاوز كل المعطيات الواقعية المحددة، فالرواية تصبح بدون أدنى تكلف أو ادعاء رواية من روايات المقاومة..

وشمة هم رئيس يحرك الناقد وهو يتتبع قضية التغيير الى الأفضل التغيير الثوري، ألا وهي التغيير بالناس وليس نيابة عنهم ففي الجازية والدراويش.

«ومع تقابل صوت عايد وصوت الطبيب في الفصلين الأخيرين ترق الحواجز، وتقلص المسافات بين الطبيب وحامية وعاید وجميلة ويلوح أن هؤلاء الأربعة هم أبطال الزمن القادم الذين

تعتقد عليهم الآمال في انجاز التغيير بالناس وفيهم ومعهم».

وفي رواية الرخاوي يتساءل عن كنه البطل.. فهل:

«هو المؤلف الذي هو الطبيب في الرواية، الذي يصطحب أبطاله في رحلتهم الصعبة من واقع أزماتهم التي دفعتهم الى عيادته ليمشى معهم فوق الصراط المستقيم الى فردوس (لا تجري من تحته الأنهار)، يؤكد لهم أنه هنا، والآن، وأنه يفتش عنه معهم وبهم، وأنهم قد يكونون دليله لهذا الفردوس بقدر ما هو دليلهم له».

ولهذه القضية المؤرقة جذور في بناء عالمه الابداعي وخاصة في روايته المحمية العظيمة «العودة الى المنفى» عن سيرة الفنان الثوري عبد الله النديم، ففي بنائه الخيالي - الواقعي لشخصية عبد الله النديم هناك الحاج دائم على أن البطل كان مؤرقا دائما باكتشاف فعالية الناس وإضاءة خفاياها التي لا يعرفونها هم أنفسهم وإطلاق شرارتها ومبادرتها باعتبار هذا كله هو الضمان الاكيد لاستمرار العمل الثوري في مواجهة كل الظروف في المد والجزر في الهزيمة والانتصار، واعتبار الفعل الانساني الدوب نوعا من إبداع يحلق في مملكة الممكن ويضفي على الانجاز الصبور نبلا وجلالا.

ولايفوت أبو النجا أن يقدم كتابه الرقيق للحياة الثقافية المصرية والعربية حين ينتهي من قراءته الثاقبة

لرواية الرخاوى قائلا:

«وأشعر بالذنب حيال مؤلف يعطى من وقته وجهده وذوب قلبه لعمل كبير فى زمن لايسمح لأحد بالكتابة الجادة أوبا لقراءة المتأنية، وكأنه مكتوب علينا أن نعيش مع الخفة وأن نموت بها، ومكتوب على كل عمل جاد وكبير أن يعيش فى الظل والصمت والخفاء أو لايعيش...»

ألا نلمح فى هذا العتب الأسيان إحالة ضمنية الى وضع «أبو النجا» هو نفسه ككاتب كبير أعمله النقد وانشغلت عنه الأضواء التى تؤكد فى كل فرقة تحدث حقيقة أن ليس كل مايلمع ذهباً؟

ويسوق أبو النجا فى نقده مفهومين أجدنى أختلف معه من منطلقهما: الأول هو مفهوم التوازن الذى يطلقه عند تحليل شخصية وليد مسعود فى رواية جبرا ابراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» ويفسر اختفاء فى نهاية الرواية نتيجة لعجزه عن إقامة هذا التوازن.

«بحثاً عن أرض جديدة أكثر صلابة تعينه على استرداد توازنه المفقود هى الأرض المحتلة- كما نعتقد وصال رؤوف آخر المتطلعات الى قمة وليد مسعود». ولكننا سرعان ما نكتشف أن هذا الاعتقاد لا يخلص وصال رؤوف وحدها وإنما هو اعتقاد أبو النجا نفسه.

«هل ثمة معنى خاص لكون وليد مسعود فلسطينياً مادام يجسد مشكلة

انسانية عامة على هذا النحو؟ أعتقد أنه يوجد هذا المعنى الخاص فإذا كان هذا المعنى مجرد شكل من أشكال النضوج الانسانى بالنسبة لى فرد، فإن له عند الفلسطينى أكثر من معنى، أنه من ناحية ضرورة ، فأرضه مزروعة بالمتناقضات على نحو ربما لم يصادف انسان من زماننا. إن التوازن هو بمعنى من المعانى أرضه التى لا بد أن يتشبث بها حتى يستعيد أرضه. هو موطنه المؤقت حتى يستعيد موطنه الدائم. ولنتذكر دائماً أنه ذلك التوازن الذى لايفوق الحركة أو الثورة ، أو أنه الثورة التى لا تملك ترف فقدان توازنها الخاص...»

ورغم براعة التفسير الذى تتبع الكاتب عناصره بدقة إلا أن مفهوم التوازن يقف على الطرف الآخر النقيض لمفهوم الثورة ، ففى التوازن تتعادل الميول فلا يغلب أحدها غيره، وفى الثورة تحدث قطيعة مع الماضى وينتصر الجديد، بحيث لايمكننا موضوعياً أن نناظر بين بنى شخصية تسعى لاهداث هذا التوازن أو تحقق فى إحداثه وبين بنى الثورة التى هى عملية تجاوز للعالم القديم بما فيه من توازنات، فضلاً عن أن لحظة التوازن فى الوعى الفلسفى وفى عملية التغير الدائمة هى لحظة سريعة العبور وخاطفة.

المفهوم الثانى الذى أجدنى أختلف فيه مع المؤلف هو مفهوم الخصوصية

وماسماه بالخصوصية المصرية والتوازن
رفض مقنع لقانون التراكم والتغير
الكيفي لأنه يفترض بقاء طرفي
التناقض بشكل دائم على حالهما.

يقول . مرة أخرى عن التوازن في
معالجه لرواية أصوات «لسليمان
فياض»:

«فالعدالة ليست مجرد أن تأخذ
شيئا من هنا لتعطية هناك، العدالة في
جوهرها توازن عميق بين الدوافع هنا
وهناك ، وتفهم بالغ لصركة هذه
الدوافع..»

وحين يختل هذا التوازن، فمن يدري
قد يقوم المظلومون أنفسهم بعملية
ختان للعدالة والحرية..»

وهو يحل مفهومي التوازن واختلال
التوازن مكان التخلف والتقدم في حالة
القرية المصرية التي تنزل فيها
الفرنسية «سيمون» فتقوم نساء القرية
بختانها بعد تنظيف سيقانها من
الشعر.. وهو يفسر قتل «سيمون»
الفرنسية باعتباره انتصارا للقانون
الأزلي للقرية- كان لاشئ يتغير أبدا-
ويرى من سلوك نساء القرية معها
«خصوصية مصرية» فيبدو مفهوم
الخصوصية مرتبطا بالقديم والمتخلف
الرازح على صدور الناس وعقولهم، ومرة
أخرى هي:

«لحظة اضطراب العقل، في لحظة
عجزه عن التوازن بين قانون قديم
كالأزل وقانون لما تتضح معالمه..»
هنا، ومرة أخرى نجد فكرة التوازن

مرتبطة بمفهوم ضيق للغاية للخصوصية
التي ترفع الظواهر الأنثروبولوجية
مثل عادات الختان لمستوى الملح
القومي.

ولعل مفهومي التوازن والخصوصية
هذان أن يقفا وراء امتناعه الواضح عن
الخوض في مسألة الرمز السياسي رغم
قوله بأن الرواية حافلة بالرموز الأحمر
في «الجازية والدرأويش» إذ من الواضح
جدا لأي قارئ عاين للرواية أن الأحمر
هو المتاضل الشيوعي الذي يلقي حتفه
فالاطار العام للرواية هو رحلة مجموعة
من الطلبة بقرية يستهدفون اقناع
أهاليها بالنزوح لقرية أخرى لأن حكومة
الثورة سوف تبني سدا في قريتهم
الأصلية. كان الطيب في الحقيقة
مقسوما قسمين: قسم مع الطلبة وقسم
مع الأهالي، أما الأحمر فكان يقول
لطيّب عن السكان:

- أن رءوسهم جد صغيرة ، ولو
وضعت فيها أفكارا كبيرة إنفجرت

- ماذا تريد أن تضع فيها؟

- لا أدري؟ ربما أضع فيها أحلاما
حمراء بمستقبل يلمس أشد الخيالات
ضيقا.. ربما كان ذلك جزء من سر الأحمر
وسحره، قدرته على أن يحول الفكرة
الى حلم والرغبة الى شوق..»

فحين كتب هُدوجه روايته هذه كان
الشيوعيون الجزائريون ملاحقين بعضهم
في المنفى والآخرين في السجون..
ويحيل هذا المصير الذي يلقاه الأحمر
بعد أن غزا القرية بسحره الى المصير

الواقعي مثله مثل الفن الواقعي يرفض أن يحول الوجود الإنساني إلى وهم فارغ، ويحذر دائما من مخاطر إقامة الجسور الأسمنتية بين الخيالي والواقعي وهو يحفر بدأب منقبا عن جذور هذا الوهمي في الواقع الاجتماعي-الاقتصادي التاريخي حيث يتشكل الجمالي من اللقاء السعيد بين طاقة شعور ووقائع جرى تنظيمها ليتولد الجمالي اجتماعيا ونحن احوج ماتكون الى هذا النقد ليحتل مساحة تتسع بانتظام في حياتنا بعد أن راجت موضحة المعالجة الشكلية الخالصة وما يمكن أن نسميه عبادة الشكل المجرد بالرغم من هذه المفارقة الا وهي أن الشكل هو أرقى تعبير عن الاجتماعي والطبقي في الفن.

ولكن وبسبب التجريد والتهويم لا يندر أن تكون ساحة النقد الشكلي فارغة من المعنى والمغزى، وأصبح المعيار الشكلي المجرد والمختزل في مجموعة الأعياب هو أداة تقييم الأعمال التي يستحيل أن تندرج موضوعيا في خانة ما يمكن أن نسميه بالفنون الوضعية التي تفتت الواقع وتكرسه قاتلة باستحالة تغييره أو الخروج من متاهاته الملفة التي تكاد تنفصل نهائيا عن المجتمع، وتنفي أي فعالية عن الإنسان.. وتتراكم نتاجات مثل هذا النقد الذي يعجز بالضرورة عن دفع الحركة الفنية للأمام ناهيك عن الإسهام أصلا في بناء حركة.

الواقعي ليلطل الشيوعي الذي لا بد أن يستدعى على التو رواية أخرى لاتقل أهمية في الألب الجزائري المعاصر هي رواية «اللاز» للطاهر وطار والتي تقع أحداثها في زمن حرب التحرير وتتحدث عن دور الشيوعيين ومصيرهم بحيث يستحيل على أي ناقد أن يتجاهل الرمز السياسي في الحالتين.

ومع ذلك فإن العرض النقدي البارع الذي قام به أبو النجا يدلنا بحدسه العميق على الكيفية التي يمكن أن تقرأ الرواية بها في ضوء مايجري الآن في الجزائر

«لكن فعل القتل يحتاج الى نوع من الايمان بما يدعو الى القتل، وهو لم يكن يملك إيمان الدراويش بالماضي، ولا إيمان الأحمر بالمستقبل»..

وهاتحين نشاهد الآثار المساوية التي يلحقها الايمان بالماضي بالجزائر الآن.

كذلك يتوقف أبو النجا في منتصف الطريق حين يمتنع عن تحديد الطبيعة الاجتماعية للعالم الذي يدفع الانسان دفعا الى الغربة والإزدواج والتمزق والتناثر شظايا، فهل هو شيء آخر غير عالم السلع الرأسمالي المشوه والتابع؟

كذلك فإن القراءة الثانية لرواية وليد أبو بكر العدوي تبقى قراءة ناقصة لأنها لم تتقص هذه الوشائج العميقة بينها وبين أوضاع الثورة الفلسطينية.

ورغم هذه الملاحظات فإن النقد

رؤيا النفس،

رؤيا العالم

د. صلاح السروى

عالم آخر زائرا بكل الاسقاطات والامنيات ، أو كما يقول د. مصطفى صفوان في مقدمة ترجمته لكتاب تفسير الأحلام لسيجموند فرويد «إنها لغة الإنسان بما هو راغب ، في مقابل لغة الإنسان بما هو عارف» (١). فهناك لغتان تترجمان عن عالمين على قدر نسمي من الاستقلال: الأولى لغة الداخل، والأخرى لغة الخارج، وعلى قدر ما بين هذين العالمين من اتساق وانسجام يكون استواء الشخصية وحيويتها الروحية والسلوكية، والعكس يكون حينما

تحفل عملية تصوير النفس الإنسانية حيزا هاما في الابداع القصصى عند محمد أبو المعاطي أبو الفجا. من حيث كون هذه النفس جوهرها محوريا يقوم حسب تكوينه العقدي ونزوعه الفريزي اللامرئي، بتوجيه السلوك الانساني وجهة قد لا يدري صاحبها تعليلا منطقيا لها، فضلا عن الآخرين. إن النفس الانسانية حسب ذلك، إنما هي عالم مستقل قائم بذاته، حامل عناصره ومكوناته وتفصيله، وكذلك قوانين حركته وفعالياته المحددة، التي تتجاوز العالم القائم بالفعل محققة

صراعية مباشرة بين أقطاب داخل النفس الواحدة، ولابين داخل النفس وخارجها كما نجد عند عيد الفتح رزق مثلاً(٤). وإنما تقوم على علاقة حوارية تأخذ طابعاً تأملياً في الغالب، بحيث يصبح البناء القصصي قائماً على التراكم والتوالد الفكري والنفسي، وليس على عنصر الأزمة المفضية الى واقع مغاير، إنه يقوم على عنصر التداي التأملي الذي يخلقه واقع خارجي يمثل تحدياً أو مثيراً لعالم داخلي خصب، ومن ثم تصبح القصة عبارة عن وصف استجابات هذا العالم الداخلي لذلك المثير الخارجي، ماضية نحو استخلاص الدلالات الفنية والفكرية لهذا السرد.

وإذا كان العالم الخارجي (الواقع) متغيراً ومتحولاً أبداً، فإن هذه الاستجابات لابد أن تكون بدورها على نفس الوتيرة من الحركة والتغير، ومن ثم يمكن التفريق بين مجموعة من القصص كتبت قبل عام ١٩٦٧ وأخرى كتبت بعده، ترتيباً على ما يحمله هذا التاريخ من دلالة فارقة مثلت تحدياً، بمواضعات ماقبلها ومابعدها، على إنسان هذه الأعمال . فالواقع قبل ذلك التاريخ كان يطرح حلماً ودياً وبقينا إجتماعياً وسياسياً، ومن ثم قيمياً لايتزعزع، جعل الكاتب يتعامل مع الواقع الخارجي بمنهج إيماني خال من التساؤل والشك، تختل الرؤية النضالية

تضطرب العلاقة بينهما، فإن عالم الداخل ينعزل مستقلاً بذاته خالقاً تهاويمه وحياته الخاصة التي تبرز ناشزة وغريبة، قياساً على الواقع الخارجي المعاش (٢).

غير أن قصص أبو المعاطي أبو النجا لا تطرح الأمر من زاوية التضاد أو التصالح بين هذين العالمين، وإنما تطرحه من زاوية أثر الخارج على الداخل، ومن ثم رد الفعل العكسي من ناحية النزوع السلوكي الذي يصوغه العالم النفسي الداخلي للشخصية. خاصة إذا تميزت هذه الشخصية بتكوين نفسي حساس ومرهف. ولذلك نحصل دائماً في أعمال هذا الكاتب على رصد مزدوج لكلا العالمين في نفس الوقت، وهو ما يغني عالمه القصصي ويثري إجاباته عن حقيقة الإنسان وحقيقة الواقع معاً. وهذا الأمر كذلك هو ما يجعله متفرداً ومتميزاً عن كتاب القصة ذوي الميل نحو الكتابة النفسية ، مثل ناتالي ساروت وأندريه جيد وغادة السمان وعبد الفتاح رزق، فلدي هؤلاء يدور الحدث داخل النفس لاخارجها، متأثراً بعوامل ومحركات لامرئية ولاواقعية. كما أنه يختلف كذلك عن منهج دوستوفسكي الذي يكرس كل جهده الفني للتعبير عن سلوك الشخصية في مراحل نشوؤها النفسي والسلوكي الفعلي (٣).

إن القصة عند أبو المعاطي أبو النجا، تبعاً لذلك، لا تقوم على علاقة

وذلك من خلال ثلاثة محاور رئيسية ، أمكن رصدها فى أعمال الكاتب، تمثل مناط الفعل وأقطاب الحركة القائدة للسرد. وتتراوح هذه المحاور بين مناطق الانفعال المختلفة ، تبدأ بآنا الفرد، من حيث احتلالها لبؤرة السرد المركزية، فلا يشاركها فيه الا مايمثل المثير الخارجى، ويلبها محور الأنا والآخر الذى تشترك فيه أنا الفرد مع الآخر فى علاقة ، تولد الحدث والانفعال معا، بحيث يصبح هذا الآخر عنصرا مشاركا رئيسيا على مستوى توليد الحدث والانفعال وليس مجرد مثير محايد كما فى المحور الأول. ثم يأتى المحور الثالث تذوب فيه الأنا الفردية فى الضمير الجمعى، فلا تمثل تلك الأنا الا العين الراصدة والمنفصلة فى إطار الانفعال الجماعى الأشمل.

تلك المحاور الثلاثة إذن هى:

١- الأنا الفردية

٢- الأنا والآخر

٣- الأنا والجماعة .

ولاتمثل هذه المحاور نسقا حركيا ينتظم الانتاج القصصى عند الكاتب، فيفيض أحدها الى الآخر أو يترتب عليه، وإنما هى تنويعات على نشاط الأنا الرئيسية فى القص، فحينما يأتى متمحورا حول ذاته منشغلا بها، وحينما يأتى فى علاقة مع آخر، وفى الأخير يأتى متماهيا فى جماعة أو مندمجا فيها بما لا يفقده خصوصية هذه الأنا.

أولا :قصص استقرار اليقين:

جانبا أساميا منه. كما احتلت الأنا الجماعية فيه دورا أكبر مما فى المرحلة اللاحقة نجد ذلك بوضوح ناصع فى قصص «قرية أم محمد» ، «حادثة الوابور» ، «الابتسام الغامضة» ، «سحابة الغبار» ، وغيرها . ثم جاءت الهزيمة لتزلزل ذلك اليقين وتستبدله باهتزاز قيمى وأخلاقى ، وخلل اجتماعى، أثر بأبعاده النفسية ودلالاته السياسية على تكوين الشخصية الفكرى ومسلكها النفسى والروحى ومن ثم المادى معا ولذا سوف تظهر لدينا فى هذه المرحلة كمية لا بأس بها من التساؤلات والتأملات ومحاولات تحليل ماحدث، ومحاولات البحث عن إجابة تفى وتتوافق مع حجم ماحدث، وهو ماتبرزه بوضوح قصص «ذلك الوجه وتلك الرائحة» ، «الوهم والحقيقة» ، «أصوات الليل» ، وقت الزوال».. وغيرها.

وسوف أحاول فيما سيلي من هذه الدراسة اختبار صحة هذه الافتراضات عن طريق تقسيم أعمال الكاتب فى القصة القصيرة إلى قسمين رئيسيين(٥)، ثم تحديدهما على أساس تاريخ النشر:

الأول: قصص استقرار اليقين.

وهي التى نشرت بين عامى ١٩٦٦و١٩٦٦.

والثانى : قصص إهتزاز اليقين. وهى التى نشرت بين

١٩٦٧و١٩٨٤.

بالقدائين الذين يقاتلون الانجليز عام ١٩٥١. وإذا كان الهدف المعلن من هذه الزيارة هو تغطية بطولات هؤلاء الرجال فإن الهدف الحقيقي له كان أن «يتحدث اليهم ، ليعرف لماذا أتوا الى هنا؟ لماذا جاء واليقامروا بحياتهم؟» (ص ٢٨ المجلد الأول). أن هذا التصريح إنما يخفى استخفافا أو تعجبا وربما استنكارا لما يمكن أن يصنفه تحت عنوان المغامرة المجانية أو التعرض للخطر دون مقابل محدد بمعايير الانا الفردية التي لا يرى العالم إلا من خلالها. وهو يبرر ذلك بعدد من الاسئلة الوجودية التي لا يستطيع أن يتفقد من خلالها الا الى النتيجة السابق استنتاجها وهو خطل هذا المسلك. إن يفهم- كما تقول القصة- أن .. «يناضل الانسان، أن يتألم، أن يشقى من أجل حياة سعيدة. أما أن يفقد الانسان حياته نفسها، فهذا ما لا يمكن تصوره بحال... هل هناك شيء أغلى من الحياة ذاتها، حتى يمكن أن نبذلها من أجله؟ يقولون الحرية ولكن ماهى الحرية؟ إنها إحدى حاجات الحياة، وحين نفقد الحياة ، نفقد معها حاجتنا الى الحرية». أن هذا التحليل ذا الطابع الفكرى الفلسفى التأملى لا ينطلق الا من ذات تخطوى على نفسها ولا تعترف بحقيقة أوجدانية أى شئ الا بما يحقق لها مردودا على المستوى الفردى الذاتى، وهو فى ذلك يطرح نфия واضحا المفهوم الآخر، أو «الآخرون» كما يقول عنوان القصة. القضية إذن هى هؤلاء الآخرون

فى هذا القسم نلاحظ نوعا من استقرار القيم والمفاهيم، كما نلمس رؤية إيجابية، متفائلة على نحو عام، تظلل جوانب القصة. مثل الروح المتدفقة نحو العمل، ومحاولات التواؤم مع الجماعة وتصويب مفاهيمها وسلوكياتها من خلال دينامية نقدية لاتغفل التعاطف معها والسعى نحو فهمها، فالأنا الفردية هنا ليست متناقضة مع الجماعة ولكنها راغبة بصدق فى فهمها والتعامل الإيجابى مع مواضعاتها، كما نلمس أيضا الحس الاجتماعى الواضح من خلال طرح القضية الاجتماعية والتفاوت الطبقي بتعاطف واضح مع الفقراء والمطحونين، مثلما نجد فى قصة «حارس البقيرة» من خلال تكنيك المفارقة الساخرة التى تجسدها وضعية الموتى الذين يتدثرون بأكثر من ثوب ثمين ، والأحياء الذين لا يجدون ما يسترون به أجسادهم . ورغم أن البطل يقوم بالسرقه إلا أن القصة لاتدينه كمجرم ، بل كضحية. ولانستطيع أن نفصل هذا التوجه من طبيعة المرحلة السياسية والاجتماعية التى كانت سائدة قبل عام ١٩٦٧.

-١-

يبرز هذا المعنى بوضوح فى قصة «الآخرون» من مجموعة «فتاة فى المدينة» التى نشرت عام ١٩٦١ ، حيث نقابل محمود المراسل العسكرى الذى يذهب الى الاسماعيلية ليلتقى

هل هم موجودون حقيقة، وهل هناك حاجة لهم، وهل يستحقون التوضيح من أجلهم.. تواصل القصة: «يقولون الحرية من أجل الآخرين، ولكن من هم الآخرون هؤلاء؟ إنه لا يكاد يحس بهم وهم أيضا هل تراهم يحسون به إلا حين يحتاجون اليه؟ وهل يحس بهم إلا حين يحتاج اليهم؟ وحين يموت الانسان ماذا سيبقى منه ليجتاجه الآخرون؟» هكذا يصل صاحبنا الى لاجدوى ولامعنى كل ما يصنعه هؤلاء غير أن هناك واقعا آخر يزرقه ويجعل هذه الخواطر- رغم وجاهتها المنطقية المباشرة- غير مبررة أو فاقدة للمصداقية، أولها أنه لا يستطيع البوح بها أو مناقشة أحد فيها، فضلا عن إقناعه بها، وأهمها هو أنه لا يمكن لهذه الأعمال البطولية الفاتكة أن تكون ناتجة عن نوع البله أو الخبل العقلي، ومن ثم تدعمت رغبته فى اكتشاف حقيقة النفس التى تقوم بتلك البطولات متجاوزة تساؤلاته «المنطقية» تلك. إلا أنه يخطو خطوة أخرى من خلال معاشته الممتدة لهؤلاء الرجال، حين يتساءل: «أليس من الجائز أن تكون الحرية بالنسبة لهم هى لب الحياة وقيمتها وأن تكون الحياة بدون حرية أمرا لا قيمة له؟» غير أنه يعود رادا على تساؤله قائلا: «أليسوا أيضا يفقدون حريتهم حين يفقدون حياتهم، أليس الموت عبودية مطلقة؟» ص ٤٠. ورغم أن التساؤل الأخير ينكص بالامر الى وضعيته الأولى، إلا أننا نلمس من خلال

صيغة التساؤل فى الفقرة بصفة عامة أنه قد تزحزح بدرجة مانحو أن يجد يقينا مخالفا لما كان فى مفتتح القصة، وهو ما يتواصل عبر صفحات من السرد التأملى إلى أن تكون تجربته مع الموت حين يكتشف حقيقة أن حياته لا يمكن الحفاظ عليها دون حياة الآخرين بل انها لامعنى لها، وأكثر من ذلك فإن الموت فى سبيل الآخرين إنما هو حياة من نوع معين أخذ يدرك كنهه بعد لئى. وذلك حين ترسم القصة المشهد الوحيد بها فى نهايتها حين أخذ يتجول مع رفيق من القداميين وفاجأتهم دورية انجليزية اشتبك معها هذا الرفيق وهندما أصيب فى مقتل أضطر هو إلى أن يأخذ البندقية ويواصل إطلاق النار، وحين نفذت الزخيرة وأصيب أدرك فى هذه اللحظة معنى أشياء كثيرة. أن هذا الرفيق عندما قتل، قد منحه بموته حياة جديدة. وها قد جاء الدور عليه ليمنح الآخرين حياة منحت له من قبل، ومن ثم شعر « لأول مرة بهؤلاء الآخرين، يحس بهم كأنهم قطعة منه، ولأول مرة يدرك الصلة العميقة التى تربطه بهم، إنه يمنحهم الحياة التى يفقدها هو » ص ٤٤. وتأخذ القصة فى تعداد نماذج هؤلاء الآخرين الأبرياء البسطاء الذين يحتوى كل منهم على طاقة لا حد لها من البذل والتضحية حين يكتشف المعنى الحقيقى للحرية والحياة.

إن القصة بهذا الطرح إنما هى دراسة نفسية فكرية الكيفية ارتقاء الوعى من

حالة عدمية وجودية ترى أن «الجحيم هو الآخر» بتعبير سارتر الى حالة سوية متانسنة ترى أن الحياة هي الآخر وبدونه تنعدم أية قيمة حقيقية للحياة، ومن ثم جذراته بالتضحية من أجله، خاصة أنه بدوره يحيا بفعل تضحيات الآخرين. هكذا يتقدم أبو المعاطى أبو النجا الى أكثر من أن يكتب قصة يرصد فيها التحولات النفسية لبطل منشغل بعالمه الداخلي، الى أن يطرح كتابة واقعية محملة بروح إيجابية كفاحية وثابة.

-٢-

باختلاف نسبي عما سبق تأتي «ذراعان في مجموعة الناس والحب» ١٩٦٦ لتطرح تنويعه أخرى على مسار العلاقة بالآخر، جوهرها أن هذا الآخر ليس مثيلاً للتساؤل أو العداء، إنه هنا كيان مكمل، متفاعل مع احتياجات الأنا ومطور لها. حيث تبرز القصة التفاهم التلقائي الذي يتم بين ذراعى فتى وفتاة تصادف جلوسهما في مقعدين متجاورين بدار السينما، وفي الوقت الذي يسرد الرواي بضمير الأنا بصورة مطولة مشاعره وأحاسيسه تجاه هذا التفاهم بين ذراعة وذراع الفتاة وتطورات هذا التفاهم وما يثيره من مكامن نفسية وعاطفية وربما غريزية، والأعيبه التي استخدمها حرصاً على أن يبقى الوضع على ما هو عليه إن لم يتطور إلى أكثر من ذلك، نفاقاً أن

لأن القتل يعملون أجراً لديهم ، وهم إذا سكتوا عن ذلك فيمكن أن يطالهم الأمر، أما باقى السكان فاعتبروها مسألة شرف يخص القرية كلها، ولأن أحداً من القرية لايجرؤ على الأخذ بالثأر، فإنهم يستدعون ابن القرية الشريد (أحمد أبو المكاوى) ليقوم بتلك المهمة وبعد قيامه بها يقوم الكبار بالارشاد عن مكانه مقابل فك الحصار عن قريتهم غير أن السكان البسطاء لا يصدقون ذلك ويشيرون أنه قد هرب ولم يمسك به أحد والقصة تفجر بذلك عداة معان فى هربة واحدة ، فهي قد طرقت قضية التفاوت الطبقي فى الريف المصرى، وعالجت العلاقة غير العادلة بين من يملكون ومن لا يملكون الى جانب طرحها المفهوم البطل الشعبى الذى يقوم بالأعاجيب ويفعل الإفاعيل بما يعجز عنه الأفراد العاديون، ورغم أن الصراع بين هذه القرية والقرية الأخرى يقوم على أساس قضية غير عادلة من الأساس حيث أن الجريمة الأولى قد تمت ثأراً الطرد بعض الفلاحين المستأجرين من أرضهم، إلا أن القتل لم يكن صاحب أرض ، وكان مبرر قتل هو أنه قريب المالك الذى قام بطرد الفلاحين، ومن ثم أصبحت عملية الأخذ بالثأر موزعة من الناحية الأخلاقية حسب بسطاء القرية وحسب أحمد أبو المكاوى بطل القصة الذى تبرع بمكافأته لبناء القتل الأول..

بنفس القدر الذى يحتاجان فيه لمشاهدة قصة الحب التى كانت تعرض وقتها، وكأنها كانت تترجم وتعبّر عن وضعيتهما. حتى أن بناء القصة جاء مقطعا الى مشاهد منتجة على طريقة بناء الفيلم السينمائى. وسنجد هذا المعنى يتكرر بوضوح على تنويعات مختلفة فى قصص «الصمت» و«ملكة نبيل» و«الناس والحب» و«الطابور» الخ.

- ٣ -

وعلى نحو ثالث سنجد موقفاً من «الأخر»، مختلفاً عن الموقفين السابقين، فالأنا هنا فى خدمة الآخر وليست فى مجرد علاقة معه، خاصة إذا كان هذا الآخر جماعة أو معنى تلتئم حوله الجماعة، حيث يتطوع فى لمعاتها ويقوم بالثأر من أجلها ورغم أن هذا لا يقابل إلا بالنكران والجحود من كبارها الذين يخافون على وضعيتهم من هذا الصاعد الجديد، إلا أنه رغم انكساره المادى يبقى رمزا خالدا لارادة الجماعة وزادا لباسها عند الشدائد.

يتجسد هذا المضمون بقوة فى قصة «قرية أم محمد» فى مجموعة «الابتسامة الغامضة» ١٩٦٣، حيث تقع القرية فى خصومة مع قرية مجاورة نتيجة مقتل أحد أبنائها على يد واحد من أبناء تلك القرية الأخرى، ورغم أن القتل يخص أسرة كبيرة إلا أن باقى أعيان القرية اعتبروا أن الأمر يخصهم

وطرح انطباعاتها على طريقة التداعى
الحر للمعانى. كما سيجبرز الرمز
الكثيف وسيصبح عنصرا تقنيا بالغ
الاهمية.

-١-

تتجلى هذه المعانى بوضوح فى قصة
«أصوات فى الليل» من مجموعة
«مهمة غير عادية» حيث ترمى
القصة بدلالاتها الرمزية الى أسباب
ماحدث عام ١٩٦٧، من زاوية الاستسلام
للحلم والوهم والاستغناء به عن الحقيقة
التي هى أولى وأجدر بالاكْتِشاف،
فعندما يسمع الراوى أصواتا تجوس فى
شقيقه أثناء نومه وتترأى له مشتبكة
مع ذكريات وتهويمات تأخذ طابع الحلم،
فإنه لا يكلف نفسه عناء التأكد من
إحكام إغلاق باب منزله، ويستنمى الى
«كون حواث السرقه قليلة فى هبهم»
وأنه بالتاكيد يحلم، الى أن يصحو على
وقع الكارثة وقد تجرد منزله من أثمن
محتوياته: «الويل لو فقد القدرة على
التمييز بين أصوات الحلم وأصوات
الحقيقة بين الزمن الثابت والزمن
المتحرك» (ص ١٦٠ المجلد الثانى)
ولا يخفى مافى الرمز من وضوح
وايحاءات، فهو يكاد يرسم صورة موازية
للواقع التاريخى، غير أنها هنا تأخذ
طابعا تأمليا مليئا بالتداعيات
والاستطرادات والتفاصيل التى تحدد
وتؤكد استقلال وتكامل هذا العالم
الخاص، بحيث يبدو عالما قائما بذاته

هكذا يصبح البسطاء والفقراء هم
الخاسرين فى كل الاحوال سواء قتلة أو
مقتولين. والقصة تنحاز بوضوح الى
هؤلاء وتسخر ضمئيا من الملاك ومن
جبنهم وخستهم، ومن ثم تمجد البطل
الشعبى الذى رغم نبلة وشجاعته يتلقى
القصاص والنكال، وهذه المفارقة التى
يقوم عليها بناء القصة هى ما تبرز بقوة
عملية البطل الشعبى وارتباط اسمه
بالفوارق والمعجزات.

ثانياً : اهتزاز اليقين

وعلى نقىض قصص المرحلة السابقة
سوف نجد قصص هذه المرحلة التى تضم
مجموعات «الوهم والحقيقة»، «مهمة
غير عادية»، «الزعيم» «الجميع
يربحون الجائزة»، «سيطرة واضحة لحو
الهيمنة والانكسار»، كما نلمس أثر
التحولات الاجتماعية والاقتصادية التى
تمت فى فترة السبعينات حيث تتبدى
هذه الملامح من الوجهة الفنية من خلال
شيوع روح التساؤل والتأملات ذات
الطابع الفلسفى الوجودى انحاء
والفوارق بين الصواب والخطأ وهو
ما يولد بالمقابل رغبة ملحّة فى اكتشاف
الفوارق بين الوهم والحقيقة، حيث
تصبح هذه الرغبة محورا رئيسيا يحكم
حركة الشخصيات ويدفعها الى اجترار
ذاتها والاغراق فى مونولوجاتها الذاتية
، سوف نلاحظ هنا اختفاء الحدث فى
معظم القصص أو تواريه فى حيز ضيق
من القصة، بينما يتغلب تكنيك السرد
التاملى القائم على استبطان الذات

الانطباعات، فإن قصص هذا المحور تحفل «بالحكاية» بدرجة أكبر، ويقوم بناؤها على مفهوم المشهد بصورة أكثر، بحيث يدخل الفرد في علاقة مع الآخر، الذي يقوم بدور المفجر المشارك للحدث القصصى. وإن كانت تشترك قصص هذا المحور مع سابقتها ولاحقاتها في السمات الدلالية التي تجسدها هذه المرحلة.

في قصة «ذلك الوجه وتلك الراححة» من مجموعة «الجميع يربحون الجائزة» نلاحظ سيطرة الاحساس بالخطر والغربة عن العالم على البطل الذي يشعر على الدوام بأنه يشم رائحة دخان في كل مكان يذهب إليه، ورغم أن أحداً وزوجته خاصة- لا يشاركه الإحساس بذلك الشعور الذي يمتزج دائماً برؤى كابوسية مرعبة مليئة بالهلاك والرعب: «رأيت أسراب الطيور وهي تفرز من أعشاشها وتصرخ في السماء المليئة- بالدخان، رأيت الكلاب والقطط والدجاج وهي تجري على غير هدى هنا وهناك... الخ (ص ٤٠١ المجلد الثاني) ، ولاندرى إن كان ذلك يحدث في خيال الراوى أم في الحقيقة إلا في نهاية القصة حينما يقدم الكازينو، الذي يجلس فيه مع زوجته على شاطئ البحر، مفاجاته التي هي عبارة عن سفينة تحترق ، حتى إذا تيقن البطل من أن تلك هي مصدر الراححة، قام من مكانه متجها نحوها قائلاً: «لو كان ما أراه حلماً لمتكن تلك نهايته، ولو كان

دون الحاجة الى تفسيره من الخارج، وهو الأمر الذي يبتعد به عن الاليجورية أو البناء الفني الموازي للواقع الخارجى بحيث لا يمكن فهمه إلا في ضوء معرفة عميقة بهذا الواقع، إننا إذن بإزاء بناء على قدر من الاستقلال والتكامل الذاتى ولا يشترك مع الواقع الخارجى إلا في الدلالة الكلية التي تطرح بدورها درس التجربة المبررة سواء في حياة الوطن أو حياة الشخصية القصصية. حيث تبرز الخسارة هنا ليس على المستوى المادى فقط وإنما وقعها الأكبر يتركز على الجانب المعنوى الذي يتحطم من جرائها: «كيف يقول لها أن الرجل الذي يعجز عن التمييز بين أصوات الحلم وأصوات الحقيقة لا يمكن أن يكون رجلاً سليماً؟» (ص ١٧٨ المجلد الثاني) إن عجزه عن التعبير عن مبررات إخفاق في التفريق بين الحقيقة والحلم أو قل الوهم، هو ما يؤدى بالبطل في النهاية الى ما يشبه الجنون أو الذهول.

وتتنوع هذه الدلالات في قصص «الوهم والحقيقة» (لاحظ العنوان)، «مقهى الفردوس» ، ذلك الشتاء وقت الزوال»، الخ حيث تحتل الحيز الأكبر في قصص هذا المجلد.

-٢-

وإذا كانت قصص المحور السابق تدور أحداثها في المقام الأول داخل نفس الشخصية ، بحيث يمكن أن نقول أنه نوع من المونولوجات وأحيائث النفس التي تستدعى الذكريات وتجسد

جعلهم على هذه الدرجة من الغفلة فلا يميزون بين الحقيقة والوهم. وفي قصة «السائل والمسئول» من مجموعة «الوهم والحقيقة» نلاحظ هذه العبارة على لسان عريف على الجبهة «لقد حدث في حياتنا شيء فظيع بعض أسبابه أن الناس كانوا يصدقون كل ما يقال لهم، أنهم كفوا عن توجيه الاسئلة: إنهم نسوا عادة الحذر (ص ١١٨ المجلد لثانى). ولكن الملاحظ هنا أنه رغم تشابه المحتوى مع القصة السابقة، إن القصة تخو بقوة أكبر نحو الخروج من دائرة الرؤيا النفسية الباطنية الخاصة الى رؤيا العالم والواقع الخارجى وإن كان من خلال بصيرة الداخل الحساس المرهف.

-٣-

وهذا الأمر سنجده متحققا بدرجة أكبر في قصص هذا المحور الأخير، حيث ستكتسب الأنا الجماعة حضورا أكبر وفاعلية أكثر، بما يجعل من الأنا الفردية جزءا من كل حوار متفاعل متحرك، وليس محورا وقطبا أو حد لحركة الحدث والسرد، نجد ذلك فى قصص «الاعرج» و«هل يموت الأب» و«السائل والمسئول» و«حين بكى سيدنا الخضر» و«السيد م م وحكايته مع الوجه الذى لايتغير» و«الجميع يربحون الجائزة».. الخ حيث يسود الاهتمام بالقضية الاجتماعية وهموم الفقراء وكشف عناصر الخلل الاجتماعى، كل ذلك جنبا الى جنب مع الهم

واقعا فهذه أفضل نهاية» (ص ٤٠٦ المجلد الثانى). غير أن المثير فى الأمر أن صوت الميكروفون الذى كان يعلق على هذا المشهد الغريب أخذ يقول «لاتزعجوا أيها السادة، فذلك أيضا جزء من العرض». هكذا يعبر أبو المعاطى ابر النجا عن احساس بطله الذى وصل الى حافة الانتحار تحت وطأة واقع يسير نحو نهايته، يزيد من هذه الفاجعة أن أحدا لايشعر بذلك سواء فتشتد القرية ويحكم الحصار حول الشخصية الى الحد الذى يبدأ معه فى الشك فيما إذا كان مايشعر به وهما أم حقيقة، ممايؤدى الى نهايته على النحو الذى رأيناه.

ولا يخفى ما ترمى اليه السفينة المتحركة ككيان سيميولوجى دال على الوطن أو المكان الذى يقل الجميع، وإذا كان الجميع عن هذه الكارثة لاهين فتلك هى الكارثة الحقبة التى لايمك ازاءها البطل الا الانتحار.

ونلاحظ تكرار المضمون الذى يدور حول أن الوهم هو المسيطر، وأن الحقيقة مراوغة وأن لحدود بين الصواب والخطأ فى قصص هذه المرحلة، ففى القصة التى يبين أيدينا على سبيل المثال تتشابه وجوه جميع من يقابلهم مع وجه أحد بلدياته (حسن شقة) وهو الوحيد الذى كان يشم معه تلك الرائحة. رغم أن أحدا منهم لايمكن أن يكون هو فهم لايشمون أية رائحة، وهو مايوحى لنا بأن شيئا ماقد حدث لهؤلاء البشر

الوطني الذي يسيطر بوضوح على معظم قصص هذا المجلد.

فى قصة «عندما بكى سيدنا الخضر» فى مجموعة «همة غير عادية» يستلهم الكاتب شخصية سيدنا الخضر ليصاحب الراوى فى رحلة الى عمله معلقا على مشاهدات الطريق كاشفا دلالات هذه المشاهدات، حيث يتواصل لدينا الخيط النقدي الحذر من خطورة ما يحدث من تحولات على الصعيد الوطنى والاجتماعى. ولاتخفى دلالة شخصية الخضر فهو الذى صاحب سيدنا موسى فى رحلته القرآنية ليكشف له ما استغلق عليه فهمه، وهو ما يحيلنا مرة أخرى لقضية البحث عن الحقيقة، وقد سبق استلهام تلك الشخصية فى قصة «نانى القطة السمراء» فى نفس المجموعة، ولكن الخضر هنا يبدو كما لو كان يعمل مع الراوى فى «مؤسسة البناء»، وهو الامر الذى يحمل دلالتين متجاورتين متمازجتين فالامر يتعلق بمؤسسة البناء التى تجرى محاولات السيطرة عليها وهو ما يشكل صيحة تحذيرية مما يحدث الآن، حيث أن البديل سيكون الهدم، وكونه يحذر من ذلك وهو أحد عمالها فهذا مايعنى أن الكاتب يعطى مساحة إضافية للفعل لتلك الطبقة من العاملين. وحين تتوقف بجوارهما عربة فاراهة ويطلب صاحبها منهما الركوب لتوصيلهما، يرفض الخضر، وهو ما يدعش الراوى غير أن الخضر يجيب عليه بحكاية ذلك الرجل

الذى يقد الى القرية بالفاكهة الغريبة اللذيذة ويهادى الناس بها حتى إذا أحببوا باعمالهم وإذا لم يستطيعوا الدفع أجل السداد لحين الانتهاء من جنى المحصول، فإذا عجز المحصول عن السداد أخذ منهم الأرض ليزرعها بأشجار فاكهته الغريبة. ولعل التوازى بين القصتين واضح بما يكفى لتوضيح النهاية المنتظرة لعملية إغراء العاملين بركوب السيارات الفارهة وفتح الخط تمهيدا للاستيلاء على هذه المؤسسة. ولاينسى الخضر أن يضع يده على الخلل الذى يصاحب عمليات التحول تلك قائلا: «حين توجد أماكن خالية فى سيارة يقودها رجل وحيد فى الوقت الذى يسير فيه على الطريق نفسه عشرات الرجال والنساء فى برد الشتاء أو فى حر الصيف فمعنى ذلك أن شمة خللا فى الأمور يابنى، ولن يستقيم الخلل بأن يفسح لى ولك مكانا فى سيارته» (ص ٢٢٦ المجلد الثانى)، ولعل البديل لذلك واضح. هكذا يتجه ابو المعاطى ابو النجا بنا الى وجهة اجتماعية تقدمية لاتخطئها العين، وهو مارأيناه فى قصص المجلد الأول، غير أن الفارق هنا هو تلك الرؤية الناقمة المحذرة، الباحثة عن إجابات لأسئلة تؤرق هذه المرحلة وتدفعه دفعا الى الانهيار.

وبذلك تكون قد اكتملت لدينا محاور وأشكال العلاقة التى يعقدها أبو المعاطى أبو النجا بين الأنا والعالم،

حيث نلاحظ هنا- خلافاً لقصص المرحلة السابقة- بروز الرؤيا العدمية المتشائمة حيث تصبحنا القصص الى حافة الكارثة التي حاقت بنا، وتحاول البحث عن إجابة ، فتغرق في التأملات والرمز والفانتازيا ويعانى بطلها الغربية والحصار فيجن أو ينهار. لكن رغم ذلك تصل صرخة أبو المعاطى ابو النجا الى كل الاسماع وتعمل فعلها القوى.

إن الشخصية التي تقدمها قصص ابو المعاطى ابو النجا بصفة عامة ليست إيجابية الا في القليل النادر وإنما هي شخصية ذاته عالم داخلي- نفسى فكرى- خصب وعميق وحساس لذلك يحتل الأثر المتوالد لديها عن حركة الخارج- النقطة البؤرية ، وتصبح بنيته الداخلية وحركتها المواره العنيفة المليئة بالانفعالات والاسترجاعات والتداعيات وهى البنية المهيمنة على تكنيك القص، ولعل ذلك ناتج عن عزلتها وغربتها وعدم قدرتها على التأثير في الخارج بنفس القدر. غير أن ذلك قد أنقذ الشخصية من النمطية والتلخيص الفكرى أو الاجتماعى للواقع المعاش وخلق منها شخصيات على قدر غير عادى من التفرد والتأثير ، كما أن عالمها الداخلى الموار ذلك يعتبر بمثابة حيلة فنية فعالة لاثارة كثير من الافكار والمشكلات والقضايا دون أن تقع في

يراثن التقريرية او الخطابية المباشرة. ساعد على ذلك أن المنظور المستخدم في بناء هذه القصص إنما هو المنظور الداخلى الذى يقوم على تقمص الكاتب للشخصية ويتحدث بلسانها، مع ما يترتب على ذلك من نتائج تتمثل في الكشف عن سرائر الشخصية وعالمها الباطن، وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها من ناحية أخرى، وهو غير ذلك المنظور التقليدى العليم والمحيط بجميع الأمور والعوالم ويعرف ماضى الشخصية ومستقبلها. أما المنظور الداخلى المستخدم هنا فهو الذى يسمح فقط برصد الخارج بعين الداخل، ومن ثم الأثر المرتد عن هذا الرصد من حركة نفسية وانفعالات.

إن هذه الطريقة في البناء هى المسئولة عن أن حركة الحدث يتم اختزالها واختصارها لافساح الطريق أمام الحركة الداخلية ، وهو ما يؤدى في أحوال كثيرة الى أن تصبح القصة عبارة عن استرسال تأملى قد يطول (٦) الى حد الاملال ، لأنه غير محدد بإمكانيات الحدث المنطقية ولذلك فإن قصص أبو المعاطى أبو النجا ليس بها صراع بالمعنى المألوف ولكن بها علاقة من نوع ما بين داخل النفس وخارجها، بما يجعلها تطرح انطباعاً على النحو الذى سبق ذكره.



لديستويفسكى

هوامش

- ٤- أنظر على سبيل المثال يامولاى
كما خلقتنى ، واغتصاب أوراق مجهولة
٥- صدرت فى مجلدين عن الهيئة
المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٢ و ١٩٩٣
٦- هذا الرأى سبقنى اليه د. سيد
حامد النساج فى دراسته بعنوان الحلقة
المفقودة فى القصة القصيرة» فصول
المجلد الثانى -العدد الرابع ١٩٨٢ من
١٢٧.

- فرج أحمد فرج -التحليل النفسى
والقصة القصيرة، فصول صيف ١٩٨٢
٢- أنظر د. صلاح السروى، الحرية
والجنون، دراسة فى الأدب الروائى عند
عبد الفتاح رزق، مجلة فصول شتاء
١٩٩٤، المجلد الثانى عشر، العدد الرابع
٣٢٨
٣- أنظر على سبيل المثال الحرية
والعقاب والابلة والمراهق

المثقف

والجماهير والسلطة

د. رمضان بسطاويسى

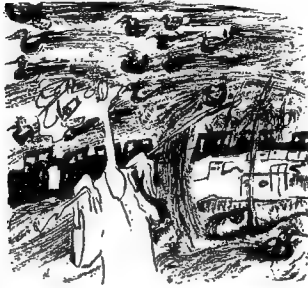
مشروع طموح لدى الكاتب لاستكمال هذا التأريخ النفسى والاجتماعى والسياسى والفكرى لهذا الجيل ، وكيف كان وقع الأحداث عليه ؟ ويطرح سؤالاً عن الكيفية التى ينظر من خلالها للأحداث التى كان يمر بها الوطن، وهذه الرواية هى الجزء الأول من هذا المشروع الذى يقدم فترة ما قبل الثورة حيث تم تشكيل وعى هذا الجيل وفق مفردات ومفاهيم مختلفة عن الجيل الذى تربى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢.

وتدور هذه الرواية فى ريف مصر فى قرية «الزهايرة» ، حيث يعرض

تكتسب الرواية مكانه خاصة فى مشروع «أبو المعاطى أبو النجا» الجمالى، وفى رؤيته الفكرية فهى مرتبطة برؤيته لمسار الوعى لجيل عاصر أحداثاً وطنية وتاريخية، حيث كان هذا الجيل يطرح أسئلة كثيرة عن مستقبل التجربة الوطنية، وعن دور المثقف فى فترة حرجة من تاريخ مصر وقدم أبو المعاطى أبو النجا روايتين هما: ضد مجهول، والعودة الى المفى، وفى الرواية الأولى التى صدرت عن روايات الهلال يؤرخ لتجربة الجيل الذى ينتمى إليه أبو المعاطى أبو النجا وهى جزء من

الصعيدى يصبح المسجد لديه هو بيته، حين يصيبه المرض، ويصبح غير قادر على العمل، فجهده الذى يبيعه نظير مايسد رمقه لم يعد متاحا، و«رجب» تركيبة خاصة من البشر، يقارم فرط الوعى بالمخدرات، لينجو من التفكير المولم فى المصير الذى ينتظر بلدا ليس فيه للفقراء نور حقيقى، غير مايسمح به الأغنياء... وفكرة النادى التى طرحها (البك) فى القرية، كانت توجد بصورة بدائية حين يتجمع أهالى البلد، وبعض التلاميذ أمام مكان «الخفاوى» يقرأون تعليقات الصحف عن مشروع اتفاقية الجلاء، ويناقشون الأمور الخاصة بهم، ولهذا فهناك صيغ كانت مطروحة من قبيل الممكن الذى يتيحها مجتمع القرية، الذى يعيش أهل (الزهايرة) حيث يعملون دائما كجماعات فى أعمال البذار والتنقية والحصاد، ولكنهم يعيشون حياتهم بعد ذلك كأفراد، فبعيدا عن أوقات العمل لا يلتقى الناس كجماعة إلا فى المناسبات، وفى المآتم والأعراس، وفى الموالد، وفى المساجد لاداء الصلاة. فالعمل هو الذى يجمعهم، وهو فرصة للكلام والفعل معا، اللذين يتفجران من وجود الجماعة ذاتها. ويرسخ فى وجدان الجماعة أن التجمع خارج دائرة العمل نذير سوء، ولهذا كانوا يتجنبون أى تجمع خارج العمل. ولهذا فإن فكرة النادى، كانت تبدو ترفا بالنسبة لمجتمع ليس فيه الحد الأدنى من شروط الحياة الاجتماعية الآمنة،

الملاحح النفسية لهذا الجيل، صبرى، أحمد، شريف، والأول والثانى ينتميان إلى طبقة الفلاحين، بينما الثالث ينتمى إلى الطبقة الارستقراطية فى القرية، والرواية تقدم مقطعا عرضيا من حياة هذا الجيل، ولاسيما طريقة إنفاقه للوقت فى محاولة المعرفة، وفهم مايدور فى الواقع، ومناقشة الانتماءات السياسية فى تلك الفترة، وكيف كان الأغنياء من شباب هذا الجيل ينتمون إلى الماركسية، فالتقدم لابد أن يتم من خلال خطة تنمية يشارك من خلالها الشعب بأكمله، وليس الفقراء فحسب، بينما انحاز الفقراء من شباب الفلاحين إلى التعاطف مع (سيد قطب) ولاسيما كتابه: عن العدالة الاجتماعية فى الاسلام. وهذا يعنى أن الرواية لاتمثل تاريخا فحسب لهذا الجيل، وإنما تقدم مناقشة عميقة، وتحليلا دقيقا لجذور الاتجاهات السياسية فى الواقع المصرى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢. فقد بدأ هؤلاء الشباب فى التفكير فى ضرورة أن يكون هنالك ناد بالقرية يجمعهم وهى صيغة سياسية لتجميع هذا الجيل رغم اختلاف انتماءاته الاجتماعية. والرواية هى رحلة للقيام بهذا الدور، أو البحث عن الصيغة التى تجمع أبناء الوطن الواحد رغم اختلاف الانتماء الفكرى والاجتماعى من أجل تقدم الوطن. ولكن المؤلف لايتوقف عند هذا فحسب، وإنما يناقش فى الرواية أيضا مفهوم العمل، وكيف أنه وسيلة للعيش، فرجب



ضرورة أن يكون للمرء طريق ولو كان خاطئاً، و هي دعوة الى تجاوز حالة الخوف والتراجع التي تسيطر على الفلاحين، وتجعل كلامهم وحيداً، لا يثق بأحد، يكتف زعره وهو أجسه. والغريب أنهم يعملون معاً، ولكنهم لا يفكرون معاً، ولا يشعرون معاً، مع أن كل واحد منهم يشعر ويفكر بنفس الأمور التي يفكر فيها غيره، ولا يفصل بينهم غير الهواء وغير جدران عاجزة قمينة. وتطرح الرواية سؤالاً لم تنجح ثورة يوليو في الإجابة عليه، لماذا لم تحاول الثورة إزالة الحواجز بين الناس ليصبحوا فكراً واحداً وشعوراً واحداً من أجل هدف واحد؟ وهذا السؤال لا يزال مطروحاً الآن أيضاً، مما ينذر بوجود انشطار سياسي واجتماعي بين السلطة والجماهير.. جعلت حجم المشاركة في أي انتخابات تحد حجم مشاركة الجماهير

ولعل هذا الجزء هو ما يفسر لنا انصراف الناس عن المشاركة السياسية في صنع القرار، لأن قرار حياتهم الوجودي مهدد، فلماذا التفكير في القرارات الأخرى حتى لو كانت في صالحهم، لكن الأتق الذي يتحركون من خلاله يبعدهم عن الوعي بهذا، ولهذا يتحرك الفرد في هذه الرواية بدافع غريزي هو الخوف من البعد عن جوهر الحياة التي يعيشها وهي العمل اليومي...

ويبدأ شباب القرية في محاولة دفع هذا الخوف الغريزي من خلال العمل الجدي في إنشاء النادي من خلال الإمكانيات المتاحة دون حاجة الى أهل القرية الذين يرون أنها بعيدة عن عالمهم الشحيح من شروط الحياة.. وتنجح لعبه كرة القدم في تجميع شباب القرية.. والرواية بتفاصيلها الغنية تدعو الى

التي تلقته وهي تحاول استكمال الطريق الذي بدأتها ولكن في صيغ أخرى هي القصص القصيرة، التي يستكمل بها المؤلف ملامح هذه المراحل التي أعقبت خروج هذا الجيل من القرية للتعليم والمشاركة بعد ذلك في بناء العالم.

لكنى ما هي الملامح الجمالية التي تميز هذه الرواية، وتميز أسلوب الكاتب في تلك المرحلة من تاريخ الكتابة المصرية؟

يحسب للكاتب أنه قدم رواية لا تقوم على شخص واحد، أو بطل واحد وإنما البطولة للمكان الذي يتحرك فيه الأفراد الذين وزع الكاتب اهتمامه عليهم بقدر متساو، فاهتم بأحمد، وشریف وصبري بالقدر الذي اهتم فيه برجب الصعيدي، هذه الشخصية الهامشية التي يرفضها مجتمع القرية، وجعلنا نتعاطف معها على نحو يجعلنا على وعى بالمصير الذي ينتظرنا جميعا حتى لو كان كل واحد منا يفكر في ذاته كقرد، وينفصل عن المجموع البشري الذي ينتمي إليه.. واستطاع الكاتب عن طريق هسمير الغائب أن يقدم صيغة للسرد لم تكن شائعة في ذلك الوقت، حيث كان يتدخل المؤلف بالتحليل والتفسير، وإنما حاول هنا تقديم صيغة لتاريخ الوعي في جانبيه الموضوعي والوجداني، فصبري الذي يعيش في كنف عمه بعد وفاة والده يستشعر حرمانه من حق الخطأ، الذي يتاح لابن

في صنع القرار السياسي.. ولعل هذه الاسئلة التي تطرحها الرواية، هي التي تبين جذور اهتمام الكاتب بمشكلة التقدم الاجتماعي، والعدالة، والمشاركة السياسية، وطبيعة التجربة السياسية التي يعيشها الوطن، وهل من الممكن أن تصل الى نتيجة أخرى غير ما وصلنا إليه، لولا هذا التاريخ الذي بدأ من بدايات الثورة، وجعل مساحة مشاركة الجماهير محدودة إلا في الحيز الذي تتيحه السلطة، وهو حيز غائب عن اهتماماتها الحقيقة..

نحن هنا أمام كاتب لا يرى في الكتابة ترفاً، أو نوعاً من التعبير عن مشاعر دفينه، إنما الكتابة لديه تساؤل، ومحاولة لفهم الواقع المصري، ومانعش فيه. يفكر المرء لو كان قدر له أن يكمل هذه الرواية، ويوصل الى مراحلنا الراهنة، كيف كان يطرح الاسئلة، وما هو شكل الوطن الذي لم يكن «تستوعبه قرية الزهايرة، التي رغم بساطتها تطرح نفس الاسئلة التي نطرحها اليوم على اختلاف المعطيات الاجتماعية والسياسية.. رغم الزلزال الفكري الذي عصفت بالعالم في العقدين الاخيرين، وما تحولت إليه صورة الخريطة الاجتماعية في مصر، وظهور الانفتاح والطفيليين، والهجرة الى العمل بالخارج، وما أحدثه ذلك كله على جسد الوطن من ملامح وقسمات..

هذه الرواية تطرح مشروعا، لم يكتمل لأسباب كثيرة، وتبدو الأعمال

لعرض رؤية الكاتب للعالم، وما يحيطه من مشكلات يريد أن يتخذ موقفا منها..

ولذلك يمكن القول أنه ليست هناك رواية تاريخية، بالمعنى الذى تصلح فيه الرواية كمصدر من مصادر التوثيق للتأريخ، لأن هذه الرواية تنتمى إلى فن، يقصد من خلال الكاتب إلى تقديم رؤية للعالم.. وقد ظهرت هذه الرواية بعد نكسة ١٩٦٧، ولذلك فهي تمثل محاولة لإعادة بناء الذات من خلال وعى جديد، وعى لا يقوم بجلد الذات أو تعذيبها، وإنما وعى يحاول اكتشاف الأسس التى يمكن أن يقوم عليها البناء الجديد..

تتكون الرواية من خمسة أجزاء، لكن قبل أن نبدأ فى تحليل الرواية، لابد أن نشير إلى (اهداء المؤلف) حيث يهدى المؤلف الرواية إلى شعب مصر العظيم، حيث يقول: «أقدم واحدا من أبنائه، من أعظم أبنائه، عبد الله النديم» وهذا يعكس اهتمام الكاتب بمصير هذا الشعب، واهتمامه بالقضايا الكلية التى تشغله.. ولهذا فحين يقدم هذه الرواية عن عبد الله النديم، لايهتم به كشخص إنما كقضية، وكقيمة وكمعنى وكطريق لممارسة المثقف.

والدليل على ذلك، أنه فى الجزء الأول من الرواية يدخلنا الى عالم الرواية دون تهديد عن حياة النديم أو مولده، وإنما يقدم لنا بعض الشخصيات التى كانت مؤثرة فى ذلك الوقت، وأثرت فى

عمه، فيشعر بحدود الحرية التى تفرضها ظروفه عليه..

لقد قدمت هذه الرواية فى وقت كانت مأساة الفرد هى الشغل الشاغل لكثير من الأعمال الأدبية كانت مأساة المكان هى التى تشغل المؤلف. وهو يحلم بالتقدم والعدالة الاجتماعية لوطنه، ويمتلك الكاتب هذا الحس اللغوى الذى لا تكاد نراه من فرط شفاقيته فى نقل العالم الذى يريد تقديمه، فى الوقت الذى انشغل فيه البعض بالتجريب فى الكتابة لبناء بجد شخصى، فى مجتمع لا تزال الثقافة فيه هامشية..

والرواية الثانية تتخذ من شخصية «عبد الله النديم» نطا لتقديم رؤية الكاتب حول فاعلية المثقف ودوره فى الحركة السياسية، فلم يكن الكاتب يقصد التأريخ لتجربة عبد الله النديم كما حدثت فى التاريخ، وإنما هو اختيار ينم عن قصد ورؤية، تتخذ من التاريخ مجرد أداة لتقديم نظرة عميقة للواقع السياسى والاجتماعى الراهن، فهو يزيد دراسة الواقع الراهن، واكتشاف روح العصر، وأهداف الأمة ومشروعها وعلاقة المثقف بغالبية الجماهير والسلطة من خلال أداة هى التاريخ، ولذلك فهذه ليست رواية تاريخية بالمعنى المدرسى الذى قدمه جورجي زيدان فى رواياته عن تاريخ الاسلام، وتاريخ اللغة العربية، وإنما هى رواية تتخذ من حياة النديم وعصره مادة

الموضوعات التقليدية السابقة، فيكتب عن «الشجرة الغشاشة في أولاد مصر الحشاشة»، و«شد الدبلاق في اكتاف أهل بولاق»، و«حاروريني ياطيطة في الطربوش والبرنيطة».. وهكذا فقد انتقل من الموضوعات القديمة إلى مناقشة قضايا عميقة بأسلوب ساخر ولاذع، مثل حيرة المصري في البحث عن هويته، الذي جسده النديم في الصراع بين الطربوش والبرنيطة. واستطاع النديم عبر هذه الرحلة الحية أن يتخلص من التكلف الذي يصبغ أسلوبه، ويقترب أكثر فأكثر من قضايا الوجود الاجتماعي والسياسي.. وقد بدأ هذا بالكتابة عن جمال الدين الأفغاني، الذي عرف عن طريقه كيف يمكن للأديب أن يكون مفكرا وصاحب قضية يدافع عنها..

وقد نهج الكاتب في هذا الجزء نهجا خاصا حيث قدم صورة للاستقراطية الذي يهتم بالأدب والفكر، ولاسيما في صورة عبد العزيز بك حافظ، ولذلك فإن هذه الرواية لا تقدم النديم فحسب، وإنما تقدم نماذج عديدة معه في نفس الوقت، واعتمد أبو المعاطي في تقديم عالمه على ما يسمى «ثقافة المكان»، حيث قدم ثلاثة أماكن هي (بداوي) المنصورة والمحروسة.. وهي ذات ارتباط عضوي بالشخص والأحداث التي يقدمها عالم الرواية.. وفي الجزء الثاني من الرواية يقدم الكاتب تجربة عودة عبد الله النديم إلى الإسكندرية، حيث قابل جمال

تشكيل وجدان عبد الله النديم وفكره، مثل شاهين باشا كنج، وعبد العزيز بك حافظ. وينقلنا إلى العالم مباشرة، وكيف بدأ النديم حياته، وكيف كان ينتقل بين قرى مصر ليلقى قصائد وليبحث عن لقمة العيش. وسط الجماعة، فأتاح له هذا معرفة عميقة بالبشر والناس. ويرصد أبو المعاطي أبو النجا تطور النديم من صورة الأديب اللاذع، الساخر، إلى الأديب الذي يستخدم أدبه لخدمة قضية وطنه. ويكشف لنا عن أن طبيعة حياة النديم المتقلبة بسبب الظروف السياسية قد أدت إلى عدم تحوله إلى فئة الطبقة المتوسطة من الموظفين، الذي يكيفون حياتهم وفق هذا الثبات المكاني، والتدرج الوظيفي، فهذه الهجرة المستمرة بين أرجاء الوطن جعلته لا يستكين إلى يقين زائف، وإنما يبحث دائما، ويتعلم عبر العلاقة اليومية الحية مع الشعب المصري، الغائب دوما، التعبير عنه في مختلف القضايا، وهذا التنقل الدائم جعله يبحث عن الحقيقة دائما، وقد بدأ النديم في كتاباته بمحاولة للفهم وفق ماتنتيحه الأعمال والقضايا التي كانت متداولة في ذلك الوقت، فقد كتب النديم عن (الخصومة المنية في الرد على أهل الطبيعة)، و«الستر المسدول في دلالة الانجيل على الرسول»، و«الفكرة المطيعة في تطبيق الطبيعة على الشريعة» ويكتب عن موضوعات جديدة يخرج فيها عن إطار

هذا العالم الذى تسقط فيه كل اللغات، وتسقط كل العلاقات، وتستحيل الرغبات البشرية اللانهائية إلى رغبة واحدة لامثيل لضرواتها، وهى رغبة البقاء.. وفى هذا العالم الذى وقف النديم على حدوده ذاهلا مروعا، كان كل شئ يفقد معناه من جديد، وهو يحمل معه هذا الإرث، وهو ذاهب يتحدث إلى إخوانه فى الاسكندرية.

ترى ماذا يمكن أن يكتب من عايش هذا الحدث الرهيب؟، لقد أدرك النديم أن الافكار إن لم تقترب من الضرورة، فإنها تكون غير ذات جدوى ، مادامت الحياة الانسانية ذاتها قريبة هذا القرب المروع من التدمير الحيوانى. هذا فى الوقت الذى ازدادت فيه سيطرة فيضة الاجانب ، واتضح صورة السلطة وأبعادها المتعددة لدى النديم وحاول النديم فى تلك الفترة إيجاد لغة موحدة تجمع بين الفلاحين والأعيان والمثقفين ضد طغيان السلطة، هذه اللغة هى الارضية التى ينبغى أن تحمى الشعب من ضياع ملامحه، وسقوطه بين أيدي الأجانب وسلطان الخديوى.

وفى الجزء الثالث يقدم الروائى دور عبد الله النديم فى الثورة العرابية خلال المدة من سبتمبر ١٨٨١ إلى احتلال بريطانيا لمصر فى سبتمبر ١٨٨٢، خلال هذه السنة الطويلة حاول النديم أن يقدم نموذجا للمثقف المصرى ودوره فى الحركة الوطنية دون ادعاء. وقد ساعده على ذلك خبرته بالشارع

الدين الأفغانى، ووجد ألقا من اليونانيين والقبارصة والمالطيين والايطاليين والفرنسيين والانجليز والشوام والمغاربة، تركوا بلادهم وجاءوا الى مصر، ليصبحوا بعد فترة من أصحاب الدكاكين، وجاءوا وهم لا يملكون غير ثيابهم.. وهذا المناخ جعله ينضج فى اتجاه الثورة، وأصبح يقول للفلاح فى مجلته «التنكيث والتبكيث» (أنت تشق الأرض بفأسك باحثا عن رزقك، فلم لاتشق بالفأس صدور ظالميك» وبدأ يدرك أن الثورة هى تغيير طفيف فى اتجاه الحركة والفكر، بحيث لاتتحول اللغة وهى أدواته فى معركته الى سجن، وإنما تتحول الى وسيلة للتنوير، واستنهاض الروح، ودفع الخوف..

وفى هذا الجزء ننتقل مع النديم من مرحلة الى أخرى، وكان قد نجح فى أن يعمل كمهرج يقدم للبasha ورأفقه تسليية رخيصة ومبتذلة، وأكسبه العمل وكلا لدائرة توتنجنى بك معرفة واسعة بما يعانى الفلاح المصرى، فلقد شاهد ماهو أكثر فظاعة من الفشل أو السجن أو الموت، حيث عاصر أهم حدث مز فى مصر عام ١٨٧٧، حيث جفت المياه فى النيل، ومات الزرع وجفت الضروع ، وتحولت الكلاب الضالة إلى وحوش مفترسة، وشاهد الموت فى كل مكان.. ولكنه ليس الموت العائى الذى يعتبر ترفا بالنسبة لهذا الفناء المروع الذى أحدثته المجاعة فى هذا العام التمس. ويبحث كل فرد وحده عن الحياة، فى

المصرى، حيث كان النديم قد أصبح استاذاً سياسياً بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، إذ التقت اللغة التي تتيح له التواصل مع الشعب المصرى، فكان يخطب ويمثل وينشئ الجمعيات الأهلية التي تخلق مجالا لتوحيد صفوف الأمة عبر العمل اليومي السياسى.. كل هذا ساعده على الاقتراب من نبض الشارع المصرى، والتفاهم معه، حيث كان يستشعر أنه فرد عانى وسط هذا الحشد الذاهل المرح، وكان هذا الشعور يجعله يستنهض الناس فى المقاهى والشوارع دون مشقة..

وتقدم صورة للعلاقة بين النديم وعرابى، والدور الذى قام به النديم فى الحركة العرابية، وهى نموذج لتلاحم الجيش والشعب ودور الكلمة فى الثورة الشعبية، وصيغة ممكنة لما يمكن أن يقوم به المثقف، وقد جاءت هذه الفرصة لإظهار أهمية الكلمة فى وقت كان يشك فيه النديم فى جدوى الكلمة فى رفع معاناة الشعب المصرى المقهور.. وازدادت مساحة الحوار فى هذا الجزء بين النديم وعرابى ليقدم صورة للقاء حول هدف واحد..

وفى الجزء الرابع من الرواية يقدم عالماً مختلفاً عن ذى قبل، وهو عالم يصلح وحده لأن يكون ملحمة لآلاف المصريين المضطهدين من قبل السلطة، أو لقمة العيش، وهو قصة اختفاء النديم لمدة تسعة أعوام تنتهى بالقبض عليه سنة ١٨٩١. فبعد أن استشعرت السلطة

خطورته على التحريض الثورى بدأت سلسلة من المطاردات له، وجاب النديم خلالها معظم الربوع المصرية، والأجمل أنه اختبر فى هذه المرحلة معدن المصريين وتعاطفهم وقدرتهم على التواصل والعطاء.. وهى مرحلة تستهوى أى كاتب لما تحفل به من المغامرة، لكن الكاتب أعطى للسنة التي قضها النديم مع عرابى أضعاف المساحة التي كتب فيها عن التسع سنوات التي قضها النديم مطاردا، وهذا ينم عن قصد فى إعطاء المساحة الكلية للرواية لهذا الحضور الحى لقضية الشعب المصرى، وعلاقة المثقف بالجماهير والسلطة. واختبار لقدرة عبد الله النديم على الصمود فى وجه كل صنوف القهر والاضطهاد والمطاردة.. وفى هذا الجزء نتعرف على الملامح الانسانية لعبد الله النديم وعلاقته بزوجته، ورغم هذا لم ينقطع اهتمام النديم بقضايا الوطن.

وفى الجزء الخامس من الرواية يقدم المؤلف دراسة لحالة النديم حين تم نفيه الى يافا، حيث اعتبرها إجازة، وعودته الى مصر بعد ذلك واصداره للاستاذ، ودوره فى التنوير والثورة على التخلف والرجعية.. ثم تنتهى الرواية بنفيه الى الاستانة حيث توفى النديم فى العاشر من اكتوبر سنة ١٨٩٦.

إن رحلة ابو المعاطى أبو النجا مع الرواية هى رحلة مع الفكر السياسى والاجتماعى، تبين لنا أننا أمام مفكر استخدم الرواية لتقديم أفكاره..

وتقدم صورة للعلاقة بين النديم وعرابى، والدور الذى قام به النديم فى الحركة العرابية، وهى نموذج لتلاحم الجيش والشعب ودور الكلمة فى الثورة الشعبية، وصيغة ممكنة لما يمكن أن يقوم به المثقف، وقد جاءت هذه الفرصة لإظهار أهمية الكلمة فى وقت كان يشك فيه النديم فى جدوى الكلمة فى رفع معاناة الشعب المصرى المقهور.. وازدادت مساحة الحوار فى هذا الجزء بين النديم وعرابى ليقدم صورة للقاء حول هدف واحد..

وفى الجزء الرابع من الرواية يقدم عالماً مختلفاً عن ذى قبل، وهو عالم يصلح وحده لأن يكون ملحمة لآلاف المصريين المضطهدين من قبل السلطة، أو لقمة العيش، وهو قصة اختفاء النديم لمدة تسعة أعوام تنتهى بالقبض عليه سنة ١٨٩١. فبعد أن استشعرت السلطة

وفى الجزء الرابع من الرواية يقدم عالماً مختلفاً عن ذى قبل، وهو عالم يصلح وحده لأن يكون ملحمة لآلاف المصريين المضطهدين من قبل السلطة، أو لقمة العيش، وهو قصة اختفاء النديم لمدة تسعة أعوام تنتهى بالقبض عليه سنة ١٨٩١. فبعد أن استشعرت السلطة

حوار

أبو المعاطى أبو النجا يتحدث:

نحن فى حاجة إلى معجزة

حوار

مجدى حسنين

خورشيد وعبد الحكيم قاسم
ويوسف الشارونى وإبراهيم
أعلان ومحمد مستجاب.. وغيرهم
من حملوا راية التطوير واستكمال
المسيرة التى بدأت على يد شحاته
عبيد ونجيب محفوظ ويحيى
حقى.

أنجز «أبو المعاطى أبو النجا»
حتى الآن سبع مجموعات قصصية
وروايتين. صدرت - مؤخرًا - فى سلسلة
الأعمال الكاملة عن هيئة الكتاب
المصرية.

وفى هذا الحوار فتح «أبو المعاطى

استطاع
الكاتب «أبو
المعاطى أبو
النجا» أن يحفر
اسمه بوضوح فى
عالم القصة



القصيرة والرواية العربيتين، فلا يمكن
لمؤرخ مسيرة القص والحكى، إلا أن يقف
طويلاً أمام إنجازهِ الإبداعي، الذى يمثل
العلقة الريادية الوسطى فى تطور فن
القص العربى، تلك الحلقة التى تضم
يوسف إدريس وعبد الفتاح
الجمل وسليمان فياض وقاروق

قوى بآننى جزء من هذه الطبيعة التى أتعامل معها فى القرية بشكل يومى ومباشر، مع ذلك فأنا مختلف عنها، فقيم الاتفاق؟ وتقيم الاختلاف؟ وما معنى ذلك؟ والى أى شئ يقودنى؟ .. وكان الإبحار للبحث عن إجابات لمثل هذه الأسئلة، هو معنى الدين عذى، وربما لم أكن أجد كل الاجابات التى تروضى قلقي وطموحي فى التعليم الذى تلقيتة فى المعاهد الأزهرية، أو فى دار العلوم بعد ذلك، ولكنها كانت مجاهدات على الطريق، تقودنى إلى طرق فى الماضى، أو تدفعنى إلى أفاق فى المستقبل، ولكنى أتذكر الآن عن هذه المرحلة، وأظننى مدين بذلك لنشأتى فى القرية، بما يمكن أن أسميه شعورى القوى بوحدة الوجود، فبحثى عن معنى الدين كان يرتبط أشد الارتباط ببحثى عن معنى الفن والأدب وغاية العلم، وأتذكر أننى من شدة إحساسى بوطاة هذا البحث وقسوته، وكنت فى ذلك الوقت قد وصلت الى مرحلة التعليم الجامعى بكلية دار العلوم، بدأت أتعرف على بعض الأدباء والمثقفين فى القاهرة، ونشأت علاقة حميمة بيتى- وبين الأستاذ «أنور المعداوى»، أتذكر أننى لم أكن أجروء، وربما لم أكن أجد القدرة أو الفرصة على أن أبوح له بمعاناتى الداخلية، فكتبت له رسالة شخصية خاصة أتخفف فيها من بعض هذه المعاناة وألتمس منه المساعدة، والرسالة

أبو النجا» قلبه للحديث، قدر مافتح عالمه الإنسانى والإبداعى، ومديده لياخذ بأيدينا للتجوال داخل كنوزه وسرارييه.

وحدة الوجود

■ فى البداية سألته عن النشأة الأولى بالقرية.. وحقب التعليم التى دخل إليها، ومن بينها التعليم الدينى.. كيف ترك كل هذا ظلاله على كتابته الأدبية؟ - فقال:

طبعاً كان لنشأتى فى القرية، ثم لتأثرى بثقافة القرية المعاشة، بما تعنيه من حفظ القرآن الكريم، وقراءة السير الشعبية، عن «أبو زيد الهلالي» و«الزير سالم» و«سيف بن ذى يزن»، والاتصال المباشر بالطبيعة.. بزورها وحيواناتها وناسها، كان لذلك كله تأثير عميق على تكوينى النفسى والروحى والعقلى، ثم اللغوى بعد ذلك، بعض هذه التأثيرات ظهر- ولا يزال- فى اهتمامى الشديد باللغة، وحرصى على السيطرة عليها، وتطويرها لما أريده، وتوظيفها بالكيفية التى أجدّها مناسبة، وبعضها ظهر- ولا يزال- فى إحساسى بالدين، فلم يكن الدين أبداً بالنسبة لى مجرد اعتقاد، ألتمس منه الأمن والراحة واليقين أو شعائر وعبادات تسلمنى إلى بر الأمان، وكان الدين عندى نتاجاً لشعور



كلها بحث عن
معنى الدين والفن
وغاية المعرفة
وشعور مريد
باللاحدوى، وظللت
أنتظر رده على

رسالتى فى حديث شخصى، أو رسالة
خاصة، ولكنه لم يفعل، فقط قال لى:
انتظر ولم يكن أمامى سوى أن انتظر،
وبعد شهر فوجئت برسالتى الخاصة
جدا، والصريحة جدا، منشورة فى مجلة
«الآداب» البيروتية، ومعها رد «أنور
المعداوى» تحت عنوان كبير هو «حيرة
الفن والانسانية» ولعل سطور هذه
الرسالة، التى لايتسع المجال لنشرها
هنا، بما تحمله من حرارة هذه المرحلة
من العمر وقلقها، تجيب على هذا
السؤال بأفضل وأصدق مما أستطيعه
الآن.

واقعية القرية

■ تمثل القرية جزءا رئيسيا

فى كثير من أعمالك.. كيف ترى
العلاقة وتطورها بين الكاتب
والقرية، وهل تغيرت عما كانت
عليه فى زمن «زينب» لحمد
حسين هيكل، عن زمنك أنت،
وهن الزمن المعاصر، خاصة أن
«دسيد النساج» أشار الى أن
القرية هنك لم تكن للحديث عن
الإقطاع والاشتراكية كما فعل
الكثيرون من أقرانك، كما لم

تكن فرصة للانطلاق الرومانسى
الحالم كما فعل السابقون عليك،
ولكنك أثرت كما أكد نقاد
آخرون مثل فاروق عبد القادر
وأحمد عباس صالح ود. عبد
القادر القط، أن تتجه لتحليل
وتصوير أوجه العلاقة المعقدة بين
الفرد والجماعة، ولم يبد تأثرك
بالواقعية الاشتراكية سوى فى
ثلاث قصص هى «حق» و«قرية
أم محمد» و«حادثة الوابور»..
وهل ترى أن زمان الواقعية
الاشتراكية قد ولى، وأنها ماتت
بفعل تكنولوجيا الحداثة
والتقنيات المعاصرة التى أثرت
على فن القصة القصيرة شكلا
ومضمونا؟

أوافق تماما على أن أزمة العلاقة
بين الفرد والجماعة، كانت هى الهم
الغالب على القصص التى كتبتها فى
المجموعات الثلاث الأولى، ومع أن هموما
أخرى فكرية وروحية ونفسية فرضت
نفسها بعد ذلك، إلا أن مشكلة العلاقة
بين الفرد والجماعة ظلت تتجلى بصور
مختلفة، حتى فى معظم ما كتبت بعد
ذلك، وبخاصة فى روايتى «العودة
إلى المنفى» و«خذ مجهول» وهذا
طبيعى جدا.. فقد بدأت الكتابة الجادة
فى بداية الستينات، وهى المرحلة التى
طرحت فيها ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢
تطبيقها للاشتراكية، وهو التطبيق
الذى برزت من خلاله أزمة العلاقة بين

الفرد والجماعة بقوة، فالفكرة الاشتراكية على المستوى النظرى قد يبدو أنها تحد من طموح الفرد المتفوق لمصلحة الجماعة، أو بعبارة أدق تسعى الى توزيع تفوقه وامتيازه لتحقيق درجات من التقدم للجماعة، ولكننا على مستوى الواقع لم نكن نجد هذا، أو على الأقل لم نكن نجده بالصورة المرجوة، وظهرت إشكالات بلا حصر، فمن ذا الذى يحدد مصلحة الجماعة وحاجاتها الحقيقية، وأسلوب إشباعها المناسب فى ضوء ظروف واقعية محددة؟ بل من ذا الذى يصف هذه الظروف ويحددها بدقة وأمانة وموضوعية؟ وقد كان يقوم بذلك أحيانا أفراد، ربما بعيدون عن الموهبة الفائقة بمقاييس الانتخاب الطبيعى، وكيف يتم توزيع إبداع الفرد الموهوب فى خدمة الجماعة، دون أن يؤثر ذلك سلبا على حريته، التى هى من أهم شروط إبداعه؟ وأحيانا كنا نرى ضياع أفراد موهوبين دون أن تحقق الجماعة أخطاراً نموها وتقدمها فى طريق واضح المعالم، ومن هنا فقد كان من الطبيعى أن تكون أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة من أبرز الهموم الفكرية والفنية التى تعنى بها قصصى فى هذه المرحلة. وحتى القصص التى أشار إليها «سيد الساج» كنموذج للتأثر بالواقعية الاشتراكية، كانت تلمس أيضا جوانب من أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة، ولاتعارض بين الأمرين، فالواقعية الاشتراكية منحى فى رؤية

■ بين البحث عن الحرية ومحاولة الالتحام بالجماعة، تبرز إشكالية خاصة بمفهومك للحرية.. ماهو؟ وهل حرية الأديب تختلف عن حرية المواطن؟ وهل تضيق مساحات الحرية لتقف عند حدود العمل السياسى أم تشمل جوانب أخرى؟

- قد يعطى سؤالك انطباعاً بأن البحث عن الحرية فى قصصى، يمضى فى اتجاه مقابل لمحاولة الالتحام بالجماعة، وكان الالتحام بالجماعة يعنى بالضرورة فقدان الحرية؟ ولست أظن أن الحرية عندى كانت بأى مقياس هى حرية فى فراغ، فمثل هذه الحرية هى نوع من العدم. وابتداء أؤمن بالحرية لنفسى وللناس بالمقدار نفسه، وفى الظروف نفسها، والحرية ليست كلمة ولكنها مبدأ وإمكانية وفعالية، فأنأهر بمقدار ماأعرف، ودأأنا أزداد حرية

الفرد والجماعة بقوة، فالفكرة الاشتراكية على المستوى النظرى قد يبدو أنها تحد من طموح الفرد المتفوق لمصلحة الجماعة، أو بعبارة أدق تسعى الى توزيع تفوقه وامتيازه لتحقيق درجات من التقدم للجماعة، ولكننا على مستوى الواقع لم نكن نجد هذا، أو على الأقل لم نكن نجده بالصورة المرجوة، وظهرت إشكالات بلا حصر، فمن ذا الذى يحدد مصلحة الجماعة وحاجاتها الحقيقية، وأسلوب إشباعها المناسب فى ضوء ظروف واقعية محددة؟ بل من ذا الذى يصف هذه الظروف ويحددها بدقة وأمانة وموضوعية؟ وقد كان يقوم بذلك أحيانا أفراد، ربما بعيدون عن الموهبة الفائقة بمقاييس الانتخاب الطبيعى، وكيف يتم توزيع إبداع الفرد الموهوب فى خدمة الجماعة، دون أن يؤثر ذلك سلبا على حريته، التى هى من أهم شروط إبداعه؟ وأحيانا كنا نرى ضياع أفراد موهوبين دون أن تحقق الجماعة أخطاراً نموها وتقدمها فى طريق واضح المعالم، ومن هنا فقد كان من الطبيعى أن تكون أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة من أبرز الهموم الفكرية والفنية التى تعنى بها قصصى فى هذه المرحلة. وحتى القصص التى أشار إليها «سيد الساج» كنموذج للتأثر بالواقعية الاشتراكية، كانت تلمس أيضا جوانب من أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة، ولاتعارض بين الأمرين، فالواقعية الاشتراكية منحى فى رؤية



بزيادة معارفى
ومعلوماتى،
وأنا حر بمقدار
ما أستطيع أن
أستخدم هذه
المعلومات فى

مواجهة قيود الضرورة ، فالحرية
مبدأ نعرف بدايته ، ولكن لانعرف
الى أين يمكن أن ينتهى. حدود الحرية
المشروعة للفرد، هى احترام حرية الفرد
الأخر، وحدود الحرية المشروعة للجماعة
هى احترام حرية الجماعة الأخرى،
والمجتمع الحر هو الذى يسمح لأفراده
بالنمو الى أقصى مدى ممكن أن تصل
إليه قدراتهم وإمكاناتهم، ومع أن الحرية
قيمة ومبدأ ، فإنها عند التطبيق يصبح
لها بعد تاريخى، إنها رحلة ممتدة فى
التاريخ، المبدأ قديم منذ اليونان ، لكن
ماذا تحقق لليونان منها؟ وماذا تحقق
بعد ذلك لكل جيل وعصر؟ وماذا
سيحقق للأجيال القادمة؟..

ولا تختلف حرية الأديب فى الجوهر
عن حرية المواطن، سوى أن الأديب
يمارس حريته مرة كمواطن حين يذهب
للإدلاء بصوته فى الانتخاب مثلاً، ومرة
أخرى كأديب حين يعبر عن رأيه فى
قضايا مجتمعه ومشكلاته بالكتابة
الأدبية أو غيرها. قد تبدأ مساحة الحرية
بالعمل السياسى ولكن علينا أن نوسع
حدودها بكل السبل لتصل إلى المواطن
البسيط.

■ بدأت قراءتك الأدبية

بالاطلاع على القصص الروسية
المترجمة التى كانت تنشرها
مجلتا «الرسالة» و«الرواية»،
ورأى «أنور المعداوى» فى
أعمالك الأولى تأثراً شديداً
بالكاتب «أنطون تشيكوف» ،
وأنك تلميذ مجتهد فى مدرسته.
هذا الانفتاح على الأدب الروسى
فى ذلك الوقت هل ترجعه الى
الهموم الواحدة بين الواقعيين
المصرى والروسى، وهل الأمر
يمكن أن يختلف لو بدأت بقراءة
كتاب من أمريكا أو أوروبا
الغربية؟

- لأننى أن الهموم المتشابهة- على
الأقل فى الإطار العام- بين الواقع
المصرى والواقع الروسى، كان لها تأثير
على انجذابى للكتاب الروس فى تلك
الفترة المبكرة من حياتى ، ولكن من
المهم هنا أن أوضح أن ماكان يجذبنى
الى «تشيكوف» لم يكن فقط موضوع
قصصه، بقدر ما كان منحنى كتابته،
فنوعية الهموم الإنسانية التى كان
يتوقف عندها، وطريقته الهادئة
الناعمة فى نسج خيوطها، وشعوره
القوى بكبرياء الانسان البسيط، فلاحا
أو صانعاً، وأحياناً بهوانه على نفسه، كل
ذلك كان هو ما يجذبنى بقوة الى هذا
الكاتب، وكان «تشيكوف» فى ذلك
يختلف عن «جنى.دى. موباسان» وغيره
من كتاب القصة القصيرة، الذين كانت
تترجم أعمالهم فى الوقت ذاته، وكانت

بصوت عال، ورغبة عميقة فى الوصول إلى نوع من اليقين ، عن طريق الفكر، وعن طريق الفن على السواء، ولكن مع تطور التجربة ونمو الخبرة، بدأنا نكتشف مستويات أعمق من الوعى، وتستخدم تقنيات جديدة تسهم بشكل أفضل فى سبر هذا المستويات . ولكن هذا التسليم المبدئى بصحة هذه الملاحظة فى عمومها، لايعنى من أن أسجل بعض الملاحظات على الجانب الآخر:

أولاً: توجد فى المجموعة الأولى قصص لا تنطبق عليها ملاحظة غلبة الجانب الفكرى، بل يتوازن فيها الجانب النفسى والفكرى، مثل قصص «مملكة نبيل» و«خروج عن الموضوع» و«حارس المقبرة» و«فتاة فى المدينة» و«فى الطابور» . أو على الأقل هذا ماأراه.

ثانياً: فى مثل هذه القصص كانت تنمو بذور الاتجاه الذى سميته فى سؤالك «الموقف الشعورى للإنسان المصرى»، وأود أن أشير هنا الى أننى كنت أختار موقفاً متفجراً يتكافأ فيه تأثير الشخصية وثقلها مع تأثير الحدث الخارجى وثقله، فتتاح الفرصة لرؤية متوازنة ، سواء فى كشفها عن خفايا الذات أو خفايا الموضوع، وأظن أن مثل ذلك التوازن كان واضحاً فى قصص «خروج عن الموضوع» و«مملكة نبيل» و«فى الطابور» .

وأنت تعرف أن هناك قصصاً تكون

قصصهم تصور مجتمعات مختلفة، وتعنى بالحبكة الفنية بطريقة مختلفة ، وكنا نقرأ لهم أيضاً، ولكن يبدو أن كل كاتب يتأثر أكثر، وبخاصة فى المرحلة الأولى من الكتابة، بمن هو أقرب الى مزاجه أو تكوينه النفسى.

دهشة الابداع

■ المتأمل فى أعمالك القصصية ، سيلاحظ أن أوائلها اتسمت بالطول النسبى، وغلبة الجانب الفكرى عليها، مما أفقدها- فى نظر البعض- الحيوية والحرارة والتدفق ، وكاد الصراع الدرامى فيها أن يتوارى وراء الصراع الفكرى، ولكن وحسبت فى القصص التالية وحدة الفكر والشعور، وتحقق التوازن بينهما، وبدأ اهتمام واضح بالشكل الفنى.. فهل تؤمن بتطور تقنيات الكاتب مع تقدم التجربة، وأن تطووعه سيؤدى حتماً إلى تطور أدواته الفنية؟

لدرجة التركيز على الموقف الشعورى للإنسان المصرى كما اتضح فى قصص أخرى؟

- الى حد كبير هذه الملاحظة صحيحة، فقد تصادف أن كانت بداية جيلى مع الكتابة ، مع بداية ثورة تطرح مفاهيم جديدة، وتهدف الى تغيير كبير- وكنا نواجه هذا كله بالتفكير

فيصل عطاؤه فيها الى ذرى لا يصل إلى مثلها في غيرها، وأنه ليس من الحكمة أن نقترح على كاتب موضوعه، كما إننا لانقترح على كاتب أسلوبه وطريقته في الكتابة.

وإذا عدنا إلى سؤالك، سنجد أن المسألة هنا أنه طوال حياة الكاتب- أي كاتب- هناك جدل دائم بين خصوصية ذاته، وبين العالم الخارجي الذي يعيش فيه، فذات المتنبي غير ذات أبي العلاء غير ذات عمر بن أبي ربيعة، وكذلك كان يختلف العالم الخارجي الذي عاش فيه كل واحد منهم ، قليلا أو كثيرا، بعض الكتاب لديهم ذات كثيفة- إذا صح التعبير- لديهم طبائع غالبية ، لها قدرة على التهام العالم الخارجي، وإعادة إنتاجه فنيا، بصور تستمد أغلب ألوانها من هذه الذات، وأنت مع نتاجهم تعيش في عالم من القلق أو الشك أو الطموح أو الزهد أو الحزن أو الفرح أو اللهو.. وبعضهم لديه ذات شفافة- إذا صح التعبير أيضا- تقوم بدور أكبر في كشف خفايا العالم الخارجي، إذ لديها شعور قوى بحيادية هذا العالم الخارجي وموضوعيته ، مثل هذه الذات تتسلل إلى العالم الخارجي وكأنها الماء الصافي، تزيل عنه الأتربة، وتذيب الكثير من التفاصيل التي لاتعنى شيئا كثيرا، وتبقى على التفاصيل ذات الدلالة، التي تشير الى القوانين الكبرى لهذا العالم ، مثل هذه الذات من الصعب أن تجد ما يدل على خصوصيتها، سوى ميلها الى

الشخصية بتركيبتها الغريزة هي العامل المؤثر في أحداثها ، وفي الموقف الذي تتفاعل معه



الشخصية، كما أن هناك قصصا يكون الحدث الخارجي بخصوصيته، هو العامل الموجه لسلوك الشخصية أو الشخصيات في القصة، ولكنى كنت أؤثر دائما الموقف الذي يتيح أفضل فرصة لرؤية خفايا الشخصية وخفايا الواقع الخارجي في لحظة تفاعل نادر، لعله مرض التوازن مرة أخرى.

■ لكنك تساءلت يوما عن العلاقة التي تجعل الكاتب يختار موضوعاته وما يناسب طريقته وأسلوبه، أم أن الأمرين معا- الموضوع والطريقة- رغم ما بينهما- من علاقة ، يخضعان لنمو الكاتب وتطوره في الحاضر والمستقبل.. كيف تجيب على هذا السؤال اليوم بعد كل هذا التطور الذي حققه إبداعك في الساحة الأدبية؟

- دعنى أوضح. في البداية السياق الذى جاء فيه هذا السؤال، وهو أنى كنت أتحدث في ذلك الوقت عن نوع من الهاجس الذى كان يلح على آنذاك، بأن لكل كاتب قضاياه الأثيرة، وأن بوصلته الداخلية قد تنجذب بشدة أمام مشكلات بعينها، نفسية أو روحية،

- هذا التعدد نابع من شعورى القوى -
كما سبق أن أشرت- بوجود عالم
خارجى موضوعى ومحاذ وملىئ
بالتنوع والتعدد فى شخصه ومواقفه ،
وهذا لاينفى ولايتعارض ، مع أن كل هذه
الاصوات المتعددة بشخصها والمتنوعة
بحواراتها ، خارجة عن ذات واحدة .
وحتى إذا كانت القصة مكتوبة بضمير
الانا المتكلم ، فليس معنى ذلك أن هذه
القصة بعينها هى التى تعبّر عن
الكاتب ، فالكاتب الحقيقى يفتنى
وراء كل الاصوات ، لانه يحتوى
فى ذاته كل شخص ، قصصه ،
ودون أن تفقد هذه الشخص حريتها
واستقلالها وخصوصيتها ، وهذا هو
معنى موهبة الكاتب ، وإذا كنت تسأل
عن صوت الكاتب بين كل هذه
الاصوات ، فهو كامن فيما يفرج
به القارئ من قراءته لكل أصوات
شخصيات العمل الأدبى للكاتب .
أما عن لغة الحوار فإننى استمدها
من النبع نفسه الذى استمد منه
الشخصيات ، فانا أخذ الشخصيات
بلغتها ، وإذا كان هناك نوع من الاختيار
للشخصيات ذاتها ، فإن لغتها تخضع
للاختيار ذاته ، حين يكون ذلك بين
الضرورة التى تبجح العامية ، أو تؤثر
الفصحى السهلة .

ومع اعترافى بأن لكل كاتب بصمته
الخاصة التى تظهر فى كل مايكتب ،
وبأن الأسلوب هو الرجل ، فإن لكل قصة
إيقاعا خاصا ، قد يجعلها تنفرد بأسلوب

اختيار هذا الجانب أو ذاك من العالم
الخارجى للكشف عن قوانينه ، ومع
التسليم بأنهما- الذات والعالم -
يخضعان للتغير بوتائر مختلفة ، فإن
النسب تظل محفوظة بين أسلوب كل
كاتب فى مدى التأثير بهذا التغير الذى
يتم للذات أو للعالم الخارجى ، وبكيفية
ظهوره فى العمل الأدبى .

ومن هنا فلعلك ترى أن إجابتى على
هذا السؤال لن تتغير كثيرا بعد هذه
السنوات من التجربة ، وأظننى من هذا
النوع من الكتاب الذى يعيل إلى
الإنصات لما يحدث من تغيرات فى
العالم الخارجى ، يقدر مايميل إلى
الإنصات إلى صوته الداخلى ، أثباتا من
شعور قديم- لعل شعور دينى- بأننى
جزء لاينفصل عن هذا العالم الخارجى ،
عليه أن يتوازن معه ، وأنه فى هذا
التوازن من الجمال بقدر ما فيه من
الحقيقة .. المصيبة التى لابد أن نعترف
بها جميعا ، أن وتأثر التغير وإيقاعه
فى العالم الخارجى فى هذه العقود
الأخيرة ، وبخاصة بالنسبة لنا نحن
أبناء العالم الثالث ، قد فاقت كل حد ،
وأنفانى حاجة إلى معجزة للمحافظة
على التوازن ، على أى درجة من التوازن .
■ وبماذا تفسر تعدد الاصوات
داخل القصة ، بين وهذانية ضمير
المتكلم المسيطرة ، وبين لغة
الحوار التى قد تأتى عامية عند
الضرورة ، وفصحى سهلة فى
الغالب ؟

دفعتنى الى أن أقرأ بقية أعمال «هوار فاست» التى تناولت حياة شخصيات تاريخية متميزة، فقرأت روايته عن حياة «سبارتاكوس» العبد القاتل ومحرر العبيد فى روما القديمة، وروايته «ديمقراطى أمريكى» .. وكنت أدرك أن كتابة رواية تاريخية بهذا المستوى عن حياة «عبد الله القديم» تحتاج الى تفرغ كامل لدراسة عصره ، ودراسة الثورة العربية ، التى كان جزءا منها، كما شكلت إطار حياته، وجاءت الفرصة فى عام ١٩٦٦، حين حصلت على منحة تفرغ، وكان التفرغ نظاما جديدا استنته وزارة الثقافة آنذاك ، وفى الحقيقة كنت أرغب- وكنا نعيش فى ظل ثورة قام بها الجيش- أن أبحث عن جذور هذه الفكرة فى الثورة العربية، كانت ثورة قام بها الجيش أيضا، كما كنت أجد فى علاقة «عبد الله القديم» بهذه الثورة نموذجا لعلاقة المثقف المدنى بالسلطة ، كما كنت مبهورا بملاحظة أن «النديم» كان أيضا نموذجا لقدرة المثقف على الوصول إلى الجمهور وإلى الناس بفكره وفنه، وإلغاء المسافة التى كنا نشعر بأنها تفصل فى حياتنا الواقعية فى مصر بين المثقف والجمهور.

تلك كانت أهم دواعى فى البداية ، وحين جاءت بعد ذلك بقليل نسخة ١٩٦٧، وجدت نفسى أعيش فى الواقع اليومى، ماكنت أعيشه فى دراستى عن حياة «عبد الله القديم»، وأتذاك بدت لى صورة

متميز يلائم منحها الذى قد يكون واقعيا أو خياليا أو ساخرا أو جادا.



هوار فاست ساعدنى

■ روايتك «العودة إلى المنفى» من حياة عبد الله النديم، التى حصلت على جائزة الدولة عام ١٩٧١، متى فكرت فى كتابتها، وما الاسباب التى دعتك إلى التوجه إلى التاريخ؟ وما الجديد الذى أضافته هذه الرواية الى فن كتابة الرواية التاريخية؟ وهل تراجعت هذه الرواية بعد جودجى زيادان؟

-الحقيقة أننى منذ قرأت عن حياة النديم، خلال دراستى الجامعية، وقعت فى أسره، ولكنى لم أفكر جديا فى كتابة حياته فى شكل رواى ، إلا بعد أن قرأت رواية «المواطن توم بين» للكاتب الأمريكى «هوار فاست» فقد ساعدتنى هذه الرواية بشكلها الفنى المبهر، على حل الكثير من المشكلات الفنية التى يمكن أن تعترض طريق الكاتب، وهو يحاول أن يجد الصيغة المناسبة للمزج بين السيرة الذاتية لشخصية من الشخصيات التاريخية الكبيرة، وبين الشكل الروائى، بل لقد

صمود «النديم» فى وجه الهزيمة، وقدرته وقدرة الشعب المصرى على حمايته من سلطان الانجليز- الذين كانوا يهددون بالموت كل من يفكر فى إخفائه- لمدة تسعة أعوام، بدت لى ملحمة الصمود هذه، وقصة التلاحم بين البطل والشعب من أفضل ما يمكن أن أقدمه لشعب مصر، وهو يواجه محنة الهزيمة عام ١٩٦٧.

أما عن العلاقة بين الأدب والتاريخ، فهى لا تختلف كثيرا عن العلاقة بين الأدب والواقع، وأحيانا يكون التاريخ أداة لتفسير ظواهر فى الواقع الراهن، نحتاج لفهمها إلى العودة إلى التاريخ، كما أن التاريخ يقدم أحيانا عناصر أو ظواهر تكون مصدر إلهام للفنان فى فخاطبته للناظر ولا أظن أنه من الدقة أن نقول أنه كتابة الرواية التاريخية قد تراجعت، وإنما يمكن القول بأن أساليب كتابتها قد تنوعت ، وليس صدفة أن تكون جميع أعمال الروائى اللبنانى «أمين معلوف» الحائز على جائزة الجور نكور الفرنسية ، على روايته «صفرة طانيوس» كلها تنتمى الى مجال الرواية التاريخية. وسيبقى الجديد دائما هو فى الموقف من التاريخ، ماذا نختار منه؟ وكيف تتم معالجة المادة التاريخية؟

القارئ إكمال لوجودى

■ قلت مرة: «لو شككت لحظة

فى وجود قارئى لما قدرت على أن اكتب حرفا.. واضفت فى نفس السياق: «إنك فى حالة استغناء أيضا عن هذا القارئ.. لمن تكتب إذن.. وهل هناك قارئ محدد تتوجه إليه بالكتابة، أم إنك تكتب لقارئ مطلق قد يوجد اليوم أو فى المستقبل؟

- هذا صحيح.. لو شككت لحظة فى وجود قارئى لما قدرت على أن أكتب حرفا.. فقارئى هو فرد فى المجتمع الذى أعيش فيه وأنتسب إليه، وقد يكون فردا من أبناء الإنسانية التى أنا جزء منها، وما أكتبه ، أو ما اكتب عنه، معناه وقيمته ودوره كل هذه أمور ماكان يمكن أن يكون لها وجود، لو لم يكن هناك «آخر» أكتب له، عن المعنى والقيمة والدور وقارئى هو الآخر الذى لا يكتمل وجودى بدون، وهو معنى قبل الكتابة وأثناءها وبعدها ، بطريقة غير محددة، فانا لا أتمثل أمامى قارئاً بذاته أو بصفاته لتجيب كتابتى على مقاسه ، فقارئى لا ينتمى إلى طبقة معينة أو جنس أو دين أو وطن. قارئى هو أساسا الشخص الذى قد يتفق أو يختلف مع ما أكتب، ولكنه يشعر دائما، ويحرص دائما على أن يكون طرفا فى حوار مع ما أكتب، لأنه يشعر بأنه ينمو مع الخبرة التى تقدمها أعمالى، وأنه قادر على أن ينمى هذه الخبرة من خلال الحوار معها أو حولها، إنه يطمئن الى



مدى صدقى،
ويلعب بمتعة مع
خيالى، ويثق فى
أننى لا أخافه ولا
أتملقه ولا أغشه،
بل مستعد أن

أقول له ما أعتقد أنه الحقيقة، ولو كانت
ستؤدى إلى أن أفقده كقارئ هكذا جاء
السياق وأظن أن الاستعداد لهذا النوع
من الفقد، لايعنى بأى حال الاستغناء عن
القارئ بالمعنى العام.

سليمان فياض وأنا

■ تتميز صداقتك للكاتب
«سليمان فياض» العريقة
والحميمة من غيرها من
الصداقات، خاصة أنها تخطت
حدود الزمالة فى الدراسة
والأدب، إلى رفقة فى العديد من
دروب الحياة.. كيف ترى هذه
الصداقة الآن، وما الدور الذى
قام به جيلك فى الحياة الأدبية
والثقافية؟

—عنى أتوقف أكثر عند معنى
الصداقة فى حياتنا، وفى حياة ذلك
الجيل، فالإنسان فى كل مراحل حياته
يحتاج إلى الصديق وإلى الصداقة،
ونحن فى بداية الطريق نكون ناقصى
التجربة والخبرة بشكل لانحسن تقديره
ولانملك الوسيلة لنعرف المدى الحقيقى
لهذا النقص، ولذلك تكثر العثرات

والآلام، وهنا يأتى دور الصداقة
فالصديق هو ذلك الإنسان الذى لاتخجل
ولاتخاف من أن تكشف أمامه عن
جراحاتك ونواقصك، وما أكثر ما
يحتاج الإنسان فى بداية حياته لمثل
هذا الصديق. الإنسان فى هذه المرحلة
يحتاج إلى الدعم والمساندة والتصديق
والاعتراف، ولايتسع المجال هنا لذكر
عشرات المواقف التى لأدرى ماالذى كان
يمكن أن يحدث «لسليمان» فياض»
أولى، لولم يقف أحدها إلى جوار الآخر،
يعززه ويسنده ولو بدفعة صادقة، ربما
كان «سليمان فياض» هو الأكثر
اتصالا معى بين أبناء جيلى، لأنه بالرغم
مما بيننا من اختلافات أحيانا فى
المزاج، أو التكوين النفسى، فانا أقرب
إلى المحافظة والحدز، وهو أقرب إلى
التحرر والاندفاع، فإنه يربط بيننا نوع
من التسامح الذى يجعل كلا منا يقبل
الآخر كماهو، ولكن ماأود أن أؤكد هنا
أن نعمة الصداقة كانت سابقة بين
الكثيرين من أبناء جيلنا، فقد كنا
—ولانزال— رغم اختلاف الظروف
والتوجهات والأوضاع، نحرص على
علاقاتنا كأصدقاء وهو الأمر الذى أعتقد
أن الاجيال الجديدة ربما تفتقر إليه،
وإن كنت أرجو أن أكون مخطئا.

ببليوجرافيا

—محمد أبو المعاطى أبو النجا
— الميلاذ: قرية الحصاينة- مركز

روايات الهلال- القاهرة) ١٩٧٥

- دراسة: قراءات في الرواية

العربية (هيئة الكتاب المصرية) ١٩٨٥

الوظائف والعمل:

- من ١٩٥٨-١٩٦٦ عمل مدرسا في

المدارس الإعدادية للبنات بوزارة التربية

والتعليم ، منتقلا بين مدارس

المنصورة والقاهرة.

- ١٩٦٦-١٩٧٤ عمل بمجمع اللغة

العربية بالقاهرة، وتدرج في مناصبه

من محرر الى رئيس تحرير.

- ١٩٧٤-١٩٩٠ سافر إلى الكويت

وعمل هناك في مجالين، الأول مشرفا

ومديرا للعلاقات العامة بمعاهد للتعليم

الفنى في الهيئة العامة للتعليم

التطبيقي والتدريب ، وهى المعاهد

التي يلتحق بها الحاصلون على الثانوية،

وذلك في الفترة من ١٩٧٥-١٩٨٣.

أما المجال الثانى فهو العمل بمجلة

«العربى» الكويتية، التى مايزال

يعمل بها حتى الآن، محررا ومشرفا

ورئيسا للقسم الأدبى، ثم مشرفا على

مجلة العربى الصغير فى الفترة التى

صدرت فيها وهى من ١٩٨٦-١٩٩٠.

ومنذ عودته عام ١٩٩٠ يعمل مديرا

لمكتب «العربى» بالقاهرة.

- متزوج وله أربعة أبناء ، ثلاث

بنات وولد واحد، إثنان طبيبجان،

واحدة مدرسة بكلية الصيدلة، أما

الرابعة فمازالت تدرس بكلية الفنون

الجميلة.

السنبلاوين- محافظة الدقهلية، فى ٧

فبراير ١٩٣١.

- أبى والده على تسميته «محمد

أبو المعاطى» تيمنا بولوى من أولياء الله

بإحدى قرى الزقازيق

- أتم مرحلة التعليم الأولى بمعهد

الزقازيق الدينى، ثم بمعهد المنصورة ،

الى أن التحق بكلية دار العلوم عام

١٩٥٢، وحصل على الليسانس عام

١٩٥٦.

- حصل على دبلوم التربية من كلية

التربية بجامعة عين شمس ١٩٥٧.

* أصدر سبع مجموعات قصصية

وروايتين حتى الآن وهى:

فتاة فى المدينة (دار الآداب

١٩٦١

- الابتسامة الغامضة (الدار القومية

للنشر- القاهرة) ١٩٦٣

- الناس والحب دار الآداب

البيروتية) ١٩٦٦

- الوهم والحقيقة الهيئة المصرية

للكتاب) ١٩٧٤

- مهمة غير هادية دار الآداب

البيروتية) ١٩٨٠

- الزعيم (هيئة الكتاب المصرية)

١٩٨٢

- الجميع يربحون الجائزة

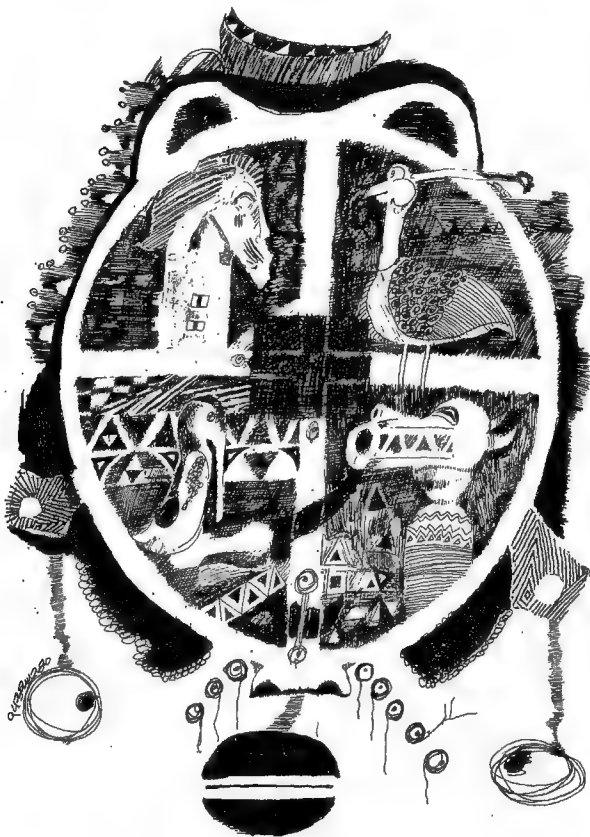
(مختارات فصول- القاهرة) ١٩٨٤

-رواية : العودة الى المتفى

(سلسلة روايات الهلال- القاهرة) ١٩٦٩-

مجلدين.

- رواية : ضد مجهول (سلسلة



«خطاب الصرية» للدكتور نصر أبو زيد ، العدد القادم

التوحيدى

كاتب الخبرة

الوجودية

د. ماهر شفيق فريد

الاندلس(١). وردت تحت عنوان «الماهى المعاصر» من اختيار وتقديم أدونيس، ذلك التراثى العظيم المنقوع فى لغة الضاد حتى النخاع بقدر ماهر منقوع فى فرنسية مالارميه وسان جون پرس ورينيه شار. تحت عنوان «غربة أطيپ من الوطن» أورد أدونيس مقتطفات من كتاب التوحيدى وذلك فى عدد ربيع ١٩٦٣ من مجلة «أدب» (بيروت) (٢) وكان فى عدد آخر قد أورد مقتطفات من السهروردى. ترعنا هذه المقتطفات بمعاصرتها بل استباقها اللحظة الراهنة إلى أفق أبعد وأوسع. يقول أدونيس

«فأما حالى فسيئة كيفما قليتها، لأن الدنيا لم تؤاتنى لأكون من الخائضين فيها، والآخره لم تغلب على فأكون من العاملين لها. وأما ظاهرى وباطنى فما أشد اشتباههما لأنى فى أحدهما متلطف تلطفاً لايقربنى من أجله أحد، وفى الآخر متبذخ تبذخاً لايهتدى فيه إلى رشد...»

هذه الكلمات المضيئة- من كتاب «الاشارات الإلهية»- كانت مدخلى الأول إلى أبى حيان التوحيدى (سأدعوه من الآن فصاعداً: التوحيدى فحسب، حتى لا يختلط اسمه باسم أبى حيان مؤرخ

من إذا تنفس أحرقه الأسى والأسف،
وإن كتم أكمدته الحزن واللهف. الغريب
من إذا أقبل لم يوسع له ، وإذا أعرض لم
يسأل عنه. الغريب من إذا سأل لم يعط ،
وإذا سكت لم يبداً (٣)

«يا هذا للعقل صلف شديد، فإذا قدته
للتقليد جمع، وللحس برق ظاهر
إذا أشرت له إلى التسمع ثاب وعاد
وثبت واعتاد، والإنسان بينهما أسير،
إن أراد طاعتها صاداه وشاقاه، وإن
مال إلى أحدهما اجتمعا عليه ودقاه.
فكيف يطيب عيش من يفيض صدره
بهذه الحفاظ، ويغلى سره بهذه المغايط
ما يطيب والله لحظة عين الحديث أطول
من هذا ، ولكن فى قمى ماء».

«أكلت وما أكلت، وقربت ،
وما أصبت. فليتنى احترقت بنار
الوجد، ولم أستخس بنور العلم. أم
ليتنى قطعت الوقت بحسن الفعل، ولم
أفن العمر بزخرف القول».

«لاجرم إذا رأيت ذا دين وعقل، رأيت
شاحب الوجه، خفيض الصوت، ضئيل
الجسم، كليل الحد، قليل النشاط، شديد
التبوم بالحياة ، كثير الحنين الى
الوفاة. يتكلف إذا تكلم، ويتحمل إذا
نهض، ويتباعد إذا دنا، ويغتم إذا قضى،
قد يئس من الحياة وطيبها. فهذا وما
أشبهه قد بهته وكربه وحال بينه
وبينه، فهو كالغريب بين الناس: يعلم
ما هم فيه، ولا يعلمون ما هو فيه، مشغول
بنفسه».

«كيف أتكلم والفؤاد سقيم؟ أم كيف

بنثره الحكم الغنى الذى يستطيع أن
يختزل كاتباً كاملاً فى فقرة ، مشيراً
إلى إحراق التوحيدى، فى أواخر حياته،
كتبه وغسلها بالماء: «فى إحراق كتبه
رمز مزدوج يضيئ لنا، من جهة حياته
الشخصية، ومن وجهة ثانية تجربته
الروحية. عاش حياته فى فقر وحرمان
وانزواء. عاشها فى غربة بين الآخرين،
وعنهم. وغربة الحياة رمز وعلامة لغربة
الروح. كان يرى فى الأحداث الشخصية
التي يواجهها إشارة لأحداث الوجود: فى
اللحظة يشاهد الأبدية، وفى الجزئى
الكل الشامل. ومن ثم كان الحدث الذى
قد يعتبره البعض تافهاً ، يصير عنده
أعظم الأحداث وأشدها تأثيراً وخطورة.
شأنه فى ذلك شأن ذوى الحساسية
الضاربة الذين ينصبون شخصهم
ويصقلونه مرآة للوجود».

وفى نفس المختارات يورد أدونيس
كلمات للتوحيدى يمكن أن يصنع منها
المرء أنثولوجيا صغيرة تستحق - إلى
جانب كتابات الغرى والحلاج - أن تكون
من علامات الطريق فى تطور النثر
العربى: «إلى متى نختان أنفسنا كأننا
على رشد أو غبطة ؟ الى متى نقول
بأنفواننا ما ليس فى قلوبنا ؟ الى متى
ندعى الصدق والكذب شعارنا وديارنا ؟
إلى متى نستظل بشجرة قد تقلص عنا
ظلها ؟ إلى متى نتبتلع السموم ونحن
نظن أن الشفاء فيها ؟»

«الغريب من إذا قال لم يسمعا
قوله، وإذا رآه لم يدوروا حوله. الغريب

أترنم والخطر عقيم؟ أم كيف أصبح
والبلاء شامل؟ أم كيف أجزع والعناء
حاصل؟ أم كيف أنس بالصدى
والصدى مداح؟ أم كيف أسلو عن
الإلف والإلف مناج؟ أم كيف أسكن إلى
الانتباه وقد أفلقه المنام؟

«يا هذا الضلوع مشوية بالأسى
والحزن، والأكباد متهرية بأنواع الآفات
والسقم، والأرواح ذائبة بضروب الحسرة
والياس.. ليل يكر بهم ناصب، ونهار يمر
بكرب لازب، وعين إذا رسمت بهتت،
ونفس إذا تمعت تعنت، وروح إذا هشت
عذبت»

«صحبت الليالى ستين عاما مذ
عقلت، فما عذرتنى إلا من استوفيت، ولا
كدر على إلا من استصفيت.. ولا قذيت
عينى إلا بمن جعلته ناظرها، ولا أنحنى
ظهرى إلا بمن نصبته عماده.. فهل بعد
هذه الجملة قرار لنفس، أو قرّة لعين ،
أو مهنة لعيش، أو مرضاة لعقل، أو
تسليه لحر، أو بقيا على فاهل؟

التوحيدى- فى التقويم التقليدى-
كاتب كبير من كتاب القرن الرابع
للهجرة، بل هو الجاحظ الثانى. وعند من
تروعهم جرأته الفكرية هو (كما يقول
ابن الجوزى) أحد زنادقة الإسلام الثلاثة،
والاثنان الأخرى هما ابن الرواندى،
وأبو العلاء المعرى. والتوحيدى عنده،
هو كاتب الخبرة الوجودية بامتياز.. إلى
هذه الحقيقة سبق الدكتور عبد الرحمن
بدوى حين وصفه، فى التصدير العام
لتحقيقه كتاب «الإشارات الإلهية»

(القاهرة ١٩٥٠) بأنه «أديب وجودى فى
القرن الرابع الهجرى». وفى أثره أكد
الدكتور زكريا إبراهيم فى كتابه «أبو
حيان التوحيدى: أديب الفلاسفة
وفيلسوف الأدباء» (سلسلة أعلام العرب،
الدار المصرية للتأليف والترجمة ،
القاهرة ١٩٦٤): «إن خبرات أبى حيان
الروحىة وتجارب الوجودية هى الأصل
فى مشكلاته الفلسفية وتأملاته الفكرية»
(ص ١٤٦) . ويجد فى اهتمامه بإثارة
مشكلة الانتحار دليلا واضحا على
عنايته بالنظر فى «الأفكار السلبية»:
كالموت ، والعدم، والفناء، والشر،
والخطيئة.. الخ » (ص ٢٣١)، ومن هذا
المنطلق يرى فيه فيلسوف التوحيد،
والتساؤل، والانسان، والتشاؤم،
والفكاهة، الفن.

وكما صنع أدونيس عمدا زكريا
إبراهيم إلى كتب التوحيدى (وفيهما،
كما لدى أى كاتب، خبث كثير ونضار
قليل) فاستخرج عروق الذهب اللامعة
التي تضيئ كاللآلى فى ظلمات البلاء
والإملا، إننا معه، نلتقى بالتوحيدى
سيكولوجيا عميقا، وفيلسوفيا متأملا،
وأديبا بليغا، وناقدا اجتماعيا بصيرا،
ولكن نبرته لا تكون قط برة الواعظ أو
المعلم ، وإنما نبرة المعانى المكتوى بنار
التجربة. فى تجربة التوحيدى الوجودية
شئ من تجربة الغزالى العظيمة فى
«المنقذ من الضلال»، والقديس
أوغسطين فى «الاعترافات» وبسكال
فى «الأفكار».

وأحوالا عبثية، لا يفي نظامك فيها
بانتشارك عليها، ولك بودار ضارة،
وغوائل خفية تبدو منك، وتغور فيك،
وترجع إليك... حتى كأنك عابثة بلا قصد
، عانثة على عمد « (الإمتاع والمؤانسة)

«العالم أبعد غورا وأعلى قلة وأثقل
وزناو أعجب تركيبا وأغرب بساطة من
أن يأتي عليه إنسان واحد وإن بلغ
الغاية في دقة الذهن وحسن البيان
وبلاغة اللفظ» (الإمتاع والمؤانسة)

وكتاب زكريا إبراهيم يفيض
بالحماسة- التي لا ينكرها صاحبها- لهذا
الأديب المتفلسف (٤) وبالمقارنة به يبدو
كتاب الدكتور إبراهيم الكيلاني «أبو
حيان التوحيدى» (سلسلة نوايغ الفكر
العربي، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٧)
هادئ النبرة، بل أقرب إلى البرود، وإن
يكن كتابا مفيدا متوازنا. ولكننا حتى
هنا نجد سطورا لامعة من تأملات
التوحيدي في الحياة والأحياء:

«(الناس) «سباع ضارية، وكلاب
عاوية، وعقارب لساعة، وأفاع نهاشة»
(الإمتاع والمؤانسة)

إن في تشاؤم التوحيدي شيئا من
تشاؤم المعري وتطير ابن الرومي. وفي
سوء ظنه بالطبيعة البشرية- وهو سوء
ظن تؤكده ولا تدحضه، الخبرة اليومية-
يقترب من ذلك المفكر العظيم الأمين
الذي أسىي فهمه عبر العصور: نيقولو
ماكيا فيلي، وأيضا من لاروشفوكو.

لا عجب أن أسهم التوحيدي منذ
رحيله في تشكيل وعى كثيرين منهم

تأمل معى هذه الكلمات التي يوردها
زكريا إبراهيم في مواضع متفرقة من
كتابه كى ترى حدة إحساس التوحيدى،
ونفاذ فكره، وسيطرته على أدواته
التعبيرية: «الانسان بشر، وبنيته
متهافته، وطنيته مختثرة، وله عادة
طالبة، وحاجة هاتكة، ونفس جموح،
وعين طموح، وعقل طفيف، ورأى
ضعيف (الإمتاع والمؤانسة)

«العلم بلاء، والجهل عناء، والعمل
رياء، والقول داء، والسكوت هباء،
والنظر عدا، وكل ذلك سواء»
(الإشارات الإلهية)

«ظاهرك أعيث من باطنك، وباطنك
أخبت من ظاهرك، وإشارتك أنكد من
عبارتك، وعبارتك أفسد من إشارتك،
وكلك مستغيث من بعضك، وبعضك
هارب من كلك، وليك يضع من نهارك،
ونهارك يبرأ الى الله من ليلك»
(الإشارات الإلهية)

«الانسان ضعيف الأسر، محدود
الجبلة، محصور التحصيل، مقصور
السعى، مملوك الأول والآخر، غشاؤه
كثيف، وباعه قصير، وفائته أكثر من
مدركه، وسؤاله أظهر من جوابه».
(الإمتاع والمؤانسة)

«إن الاحسان من الإنسان زلة،
والجميل منه قلبته، والعدل منه غريب،
والعفة فيه عرض ضعيف» (المقابسات)
«أيتها الطبيعة، ما الذى أقول لك،
وبأى شئ أأخذك، وكيف أوجه العتب
عليك؟ فانك قد جمعت أمورا منكرة

الحياة إلى تضروب ، ونجم العيش الى
أقول، وظل التلبث الى قلوب» وفي
الكتاب فوائد قيمة، فنحن نتعلم منه،
مثلا ، أن «البغدادى إذا تخرسن كان
أحلى وأظرف من الخراسانى إذا تبغدد»
ويورد التوحيدى (الذى لم يكن يكره
المجون الفاحش والنوادر البذيئة بين
الحين والحين) قول معاوية بن أبى
سفيان: «أكلت الطعام حتى لم أجد
طعمه، وركبت الدواب حتى استرحت
الى المشى، ونكحت الحرائر والإماء حتى
ما أبالى وضعت ذكرى فى فرج أو حائط،
وما بقى من لذتى إلا جليس أطرح بينى
وبينه الحشمة». عين العقل يامعاوية.

وتنتشر فى تضاميف الكتاب
مختارات لشعراء كثيرين يوردهم
التوحيدى تعريزا لدعاواه ، أو نقضا
لدعاوى خصومه، وتؤكد - من طريق غير
مباشر - نظرتة الى الكون والأشياء،
وهى - بدورها - تصلح لأن تكون
أنثولوجيا صغيرة فى ذم الدهر
والناس. إنه يورد أبياتا من قبيل:

- وكنت أخى فى رخاء الزمان
فلما نذا صرت حربا عوانا
وكنت أدم إلسيك الزمان
فأصبحت منك أدم الزمانا
وكنت أمدك للنائبات
فها أنا أطلب منك الأمانا
- إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت
له من عدو فى ثياب صديق
- لم أبك من زمن نمت صروفه
إلا بكيت عليه حين يزول

كاتب هذه السطور، ومنهم على حسن
ناشر كتاب «الصدقة والصدى» بشرح
وتعليق على متولى صلاح (مكتبة الآداب
ومطبعتها بالجماميز ١٩٧٢). يقول
الناشر فى مقدمته الكتاب، بعد أن أورد
وصف التوحيدى. للعالميا بأنها «الدار
التي قد امتلأت بالذئاب»:

«هذا- ولقد مربى من تجارى جلال
السنين الطويلة التي عملت فيها
ناشرا- ما جعلنى أنتهى إلى كثير من
هذه الآراء التي أنتهى إليها أبو حيان»
لايعيننى هنا أن تكون لهذه الكلمات-
من بعض الزوايا- رنة هزلية. فكم من
أديب على استعداد أن يرد عليها بقوله:
لقد مر بى من تجارى مع الناشرين
ما جعلنى أنتهى الى رأى التوحيدى هنا
المهم أن التوحيدى قد ظل قوة حية
فاعلة فى العقل والضمير والوجدان بعد
قرون: فى كتاب «الصدقة والصدى»
نقرأ أشياء من قبيل:

(الناس). «همج ورعاع، وأوباش
وأوناش ولغيف ورعائف وراصة وبقا
وأندال وغوغاء، لأنهم من دقة الهمم
وخساسة النفوس ولؤم الطبائع على
حال لا يجوز أن يكونوا فى حومة
المذكورين وعصبا المشهورين» (٥)
«أسميت غريب الحال، غريب اللفظ،
غريب النحلة، غريب الخلق، مستأنسا
بالوحشة، قانعا بالوحدة، معتادا
للصمت، ملازما للخيرة، محتملا للآذى،
يأثسا من جفيع ماترى، متوقفا لما لا بد
من حلوله، فمشى العمر على شفا، وماء

- كلانا غنى عن أخيه حياته
ونحن إذا متنا أشد تغانيا
- إذا أنا عانت المول فإنما
أخط في جار من الماء أحرفا
فيه ارعوى بعد العتاب ، ألم تكن
مودته طبعا، فصارت تكلفا؟
- ولربما غفل الفتى من نفسه
ولحظ عين عدوه ترعاه
- بلوت الناس قرنا بعد قرن
فلم أر غير خلان المقال
ولم أر في الخطوب أشد هولا
وأصعب من معادة الرجال
وذقت مرارة الأشياء طرا
فما طعم أمر من السؤال
- فاطرق إطراق الشجاع ولورأى
مساغا لأنياب الشجاع لصمما (٦)
- سبكناه ونحسب لجينا
فأبدى الكير عن خبث الحديد
- ذهب الذين إذا رأوني مقبلا
هشوا وقالوا: مرحبا بالمقبل
وبقيت في خلف كان حديثهم
ولغ الكلاب تهاوشت في منهل
- لم يبق في الناس حر
ولا صديق يسر
وكل من ترتضيه
- عند المذاقة - مر
ويلبس للدهر ثباته
ويخضع للقرود في دولته (٧)
بلوت الرجال وجربتهم
فكل يدور على لذته
تتجاوز هذه المختارات الشعرية مع
نثر التوحيدى فتكسر من رتابة النثر

وتسبغ عليه إيقاع النظم. كان
التوحيدى- وأحسبه مصيبا في ذلك-
يعد النثر بعامه أعلى مرتبة من الشعر
بعامه، على ما فى هذا الرأى من مخالفة
للظن الشائع. ولكن تجاور الأمرين في
كتابه يولد أثرا فنيا رائعا، وإن بقيت
حقيقة مؤداها. أنه هنا (كأغلب كتاب
النثر العربى الكلاسيكى، وكالجاحظ
العظيم نفسه وكان التوحيدى شديد
الإعجاب به) لا يطور حجة منطقية
متصلة، وإنما يجعل من الكتاب شيئا
أشبه بالكشكول أو الموسوعة الأدبية
التي تضم أطرافا من هنا وهناك.
وثمة جانب آخر من جوانب
التوحيدى الأليب- الفيلسوف ينبغى
التنبه إليه: إنه صورة القلمية البليغة،
وقدرته على رسم شخصيات معاصريه
بضربات محكمة سريعة، كأنها بفرشاة
رسم، على نحو يذكركنا بفن
ثيوفراست، ولا برويير، والجاحظ انظر
الى كتابته «مثالب الوزيرين» فى
الصاحب بن عباد وابن العميد، وكان قد
خاب رجاءه فى رفاهما ورعايتهما:
وكذلك بعض لىالى «الامتاع
والمؤانسة». إنه يقول فى وصف حركات
الصاحب بن عباد: «وهو فى كل ذلك
يتشاكى ويتحائل، ويلوى شدقه ويتبلع
ريقه، ويرد كالأخذ، ويأخذ كالتمتع،
ويغضب فى عرض الرضا، ويرضى فى
لبوس الغضب، ويتهالك، ويتمالك،
ويتقابل ويتمال، ويحاكى المومسات
ويخرج فى أصحاب السجاجات»، وفى

جابريل مارسيل أو ميرلوبونتي مثلاً (وهو خطأ يدنو منه زكريا ابراهيم ،فى غمرة حماسته، على نحو منذر بالخطر) ولكن من العدل أن نقول : إنه- فى بعض لحظاته- يتحرك فى الأفق الفكرى والوجدانى لهؤلاء المفكرين.

هو ابن بيئته حين لا يترفع- كما ترفع شيخ المعرة العظيم- عن «الكديّة» والشحذ والتضرع والاسترحام» (كلمات ياقوت الرومى فى «معجم الأدباء») انظر مثلاً الى قوله فى أبى الوفاء المهندس (الذى وصله بالوزير أبى عبد الله الحسن بن سعدان): «أنا سامع مطيع، وخادم مشكور، لا أشتري سخطك بكل صفراء وببيضاء فى الدنيا، ولا أنفر من التزام الذنب والاعتراف بالتقصير ، ومثلى يهفو ويجمع، ومثلك يعفو ويصفح، وأنت مولى وأنا عبد ، وأنت أمر وأنا مؤتمر، وأنت ممثّل وأنا ممثّل ، وأنت مصطنع وأنا صنيعه، وأنت منشئ وأنا منشأ، وأنت أول وأنا آخر، وأنت مأمول وأنا أمل...» (الإمتاع والمؤانسة)

ماذا يكون هذا- رغم كل بلاغته وحرارته وبراعته- سوى شحاذة تموزها الكرامة؟ لكن أشكال الشحاذة قد اختلفت عبر العصور، وإن ظلت فى جوهرها واحدة. وكم من خطايا ترتكبها نحن المعاصرين- وأولهم كاتب هذه السطور- فى حق الأمانة والصدق، رهبة أو رغبة ، مجاملة أو تحاملاً. من كان منا بلا خطيئة فليرم التوحيدى -

موضع آخر يقول عن الصحاب (نقلاً عن أبى الفضل بن العميد): «أحسب أن عينيه قد ركبنا من زئبق ، وعنقه عمل بلولب، وصدق فإنه كان ظريف التثنى والتلوى، شديد التفكك والتفتل، كثير التعوج والتعوج فى شكل المرأة المومسة والفاجرة الماجنة».

وانظر، فى «الامتاع والمؤانسة»، وصفه مسكويه بقوله «فقر بين أغنياء، وعيى بين أبيناء لأنه شاذ...الخ» (8) التوحيدى، إذن ، كاتب الضبرة الوجدية بمعنى أن أغلب ماكتب موصول بتجربته الشخصية ، ملون بنظراته إلى الأشياء، معجون بدمائه وعظامه وأمصابه وإهايه، يخرج من أفق الخبرة الشخصية إلى أفق التأمل- الذى يكاد يكون فينومولوجيا- فى دوافع السلوك البشرى والأعيب الأقدار. ليس نشره نشر الطلاء الكاذب أو الزخرفة الفارجية- وإن شأبه من ذلك أمور- وإنما هو، فى أحسن أحواله، الرجل ذاته، على حد تعبير بوفون، وهو مرآة حياته الباطنية على نحو ماراى العقاد والمازنى فى شعر ابن الرومى والشريف الرضى وهائنى وهاردي وغيرهم.

لكنى إذ أقول هذا، لا أنسى أن أسجل عدداً من التحفظات، إن التوحيدى يظل- فى نهاية المطاف- ابن عصره وبيئته بكل مالهما من مزايا وعيوب، وبكل مايحف بهما من حدود فى الرؤية ومواضفات التعبير. من الخطأ أن نقرأه كما نقرأ سارتر أو

ذلك الشجلا الكبير ، مثل المتنبي
والبحتري- بأول حجر .

ثم هناك مقولاته التى تفتقر الى أى
سنة تاريخى أو علمى فى كتاب
«الصداقة والصديق» يكتب: «التقى
يحيى بن زكريا وعيسى بن مريم
عليهما السلام، فتبسم يحيى فى وجه
عيسى وقطب عيسى فى وجه يحيى
وقال له: أتبتسم كأنك آمن؟
فقال له يحيى: أتبتسم كأنك قانط؟
فأوحى الله أن ما فعله يحيى أحب
الى»

وبكل حسن نية، ومن منطلق علمى
وليس دينييا، أتساءل: ما مرجع
التوحيدي فى رواية هذه القصة
وأمثالها؟ وإها لعيس بن مريم كم حملت
عليه من قصص وروايات ما أنزل الله بها
من سلطان إنى لا أجد لمثل هذه القصة-
ومثلا كثير فى كتب التراث العربى-
سندا فى «العهد الجديد»، ولا فى
مأثورات آباء الكنيسة، ولا فى كتابات
مؤرخى المسيحية وفيهم- منذ هبون
ونقشه وسترلوس ورينان- من يكون
لها أمر البغضاء. إننا بحاجة إلى نقد
علمى واسع المعرفة بتاريخ الأديان لكى
يستصفى الحقائق من الخرافات
ثم انظر الى قول التوحيدي فى
«الإمتاع والمؤانسة».

«إن أسنان الرجل اثنتان وثلاثون
سنا.

وأسنان المرأة ثلاثون سنا.

وأسنان الحصى ثمان وعشرون سنا.

وأسنان البقر أربع وعشرون سنا.
وأسنان الشاة إحدى وعشرون سنا.
وأسنا التيس ثلاث وعشرون «الخ»
هذا من وجهة النظر العلمية ،
هراء، يستطيع أصغر طالب فى كلية
طب الأسنان، أو حتى كلية الطب
البيطرى، ان يخبرك بأن هذا ليس،
ببساطة ، صحيحا، وكم فى كتب العلم
العربية- رسائل إخوان الصفاء،
والجاحظ، والدميرى وغيرهم- من أوهام
من هذا القبيل لاقيمة لها أكبر من
قيمة الورق- الأصفر أو المصقول- الذى
طبعت عليه.

يمضى هذا كله ويبقى- قبله أو بعده
- من التوحيدي ذلك الجوهر الإنسانى
المضى، كشعلة صغيرة فى ظلام
العصور: العبقريّة العربية حين تواجه
الأسئلة الكبرى فى الوجود، فلا تمنعها
حدود زمنها من الخروج الى أفق إنسانى
فسيح، ومن معالجة أدق المشكلات
الوجودية المتعلقة بيدن الإنسان وعقله
وروحه. إن صرخات التوحيدي- مثل
صرخات كامو من بعده- كثيرا ما ترتطم
بجدار أصم من صمت الكون ولا مبالاة،
ولكنها إذ ترتطم به تبعث رثينا، عقليا
ووجدانيا وفنيا، له موسيقاه المأسوية
ولبذباته المنتشرة فى الفضاء. إن
موسيقى المعاناة البشرية هنا تلتحم
بموسيقى الأفلاك فى قصة كونية
واحدة ملؤها العذاب والنشوة والدوار

هوامش:

التوحيدى فى كتاب معجم أعلام الفكر الإنسانى، الجزء الأول، تصدير د. ابراهيم مذكور وإعداد نخبة من الأساتذة المصريين (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤). متى يصدر الجزء الثانى- إن كان ثمة جزء ثان- من هذا السفر القيم؟

- د. عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد العربى: عرض وتفسير ومقارنة (دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٥٥)

- صلاح عبد الصبور: «أبو حيان التوحيدى: الأديب الذى أحرق كتبه» مجلة «الدوحة» (قطر) ١٩٧٩/٣ وأعيد طبع المقالة فى كتب صلاح عبد الصبور: نبض الفكر: قراءات فى الفن والأدب (دار المريخ للنشر، الرياض ١٩٨٢)، الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، المجلد الثامن، أقول لكم عن الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢.

وهناك ، غير المذكور فى هذه المقالة ، كتب كاملة عن التوحيدى (لم تقع لى) بأقلام عبد الرازق محيى الدين، والدكتور إحسان عباس، والدكتور أحمد الحوفى.

(٢) كما أن موت الشيطان كان كارثة على الخيال، كما يقول الشاعر الأمريكى ولاس ستفنز فى إحدى قصائده، فعندى أن توقف مجلتى «أدب» و«حوار» عن الصدور فى الستينات كان (إلى جانب توقف مجلة «شعر» : ثلاثة أقاليم هذا

(١) من الكتابات التى تستحق التنويه عن التوحيدى:

- عرض د. زكى نجيب محمود لكتاب «الامتاع والمؤانسة» فى مجلة «تراث الإنسانية» (٥ أكتوبر ١٩٦٣). وقد أعاد الكاتب نشره فى ثانيا كتابه «المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى» (دار الشروق، القاهرة، د.ت.)

- يوسف الشارونى: دراسات فى الحب (كتاب الهلال، أغسطس ١٩٦٦) ، وأعيد طبعه فى كتابه الآخر. الحب والصدقة فى التراث العربى والدراسات المعاصرة (دار المعارف، القاهرة ١٩٧٥)

- شفيق جبرى: بين البحر والصحراء (سلسلة أقرأ ٤٩-ديسمبر ١٩٤٦).

- د. شوقى ضيف: عصر الدول والامارات (الجزيرة العربية- العراق- إيران)، المجلد الخامس من «تاريخ الأدب العربى» (دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠). ويلخص شوقى ضيف أسلوب التوحيدى الكتابى فيقول: «يعتمد فيه على الازدواج ومعادلاته الموسيقية، هو وماقد يلتحم معه من السجع، كما يعتمد على التفريعات فى المعانى والتوليدات والمقابلات والاستعارات مما يروو قارئة روعة شديدة ، بل مما يمتع سمع وعقله وقلب متعة هنيئة» (ص ٤٦٤-٤٦٥)

- د. فوقية حسين: أبو حيان

الثالث البيروتى العظيم) كارثة فادحة للثقافة العربية لم نلق من آثارها بعد. وقد قيل وقتها- وأنا أصدق ذلك- أن «أدب» و«حوار» كأننا تصدران من المنظمة العالمية لحرية الثقافة التى تتولها، جزئيا، وكالة المخابرات المركزية الأمريكية، وأثير وقتها جدل واسع (يتعلق بمجلة «إنكاونتر» أيضا) شارك فيه مفكرون وأدباء ومثقفون من جنسيات مختلفة: ستفن سپندر، يوسف الخال، لويس عوض، يوسف إدريس، الخ.. لا تكف «فريدة النقاش» فى «أول الكتابة» (حديثا أضافت إليها «آخر الكتابة»، كأنما تأبى إلا أن يكون كلامها هو الألفا والأوميغا، وكل ما بينهما جملة اعتراضية بين قوسين) من التباكى على غزو الثقافة الامبريالية الأمريكية لثقافتنا الوطنية، وتحالفها مع فئات الانفتاحيين والرجعيين والرأسماليين الطفيليين وأعداء الاشتراكية، الخ.. ولكن هل استطاعت «فريدة النقاش»، ومن لف لفها، أن يخرجوا مجلة أدبية واحدة تسامت، ولا أقول تجاوز، الأفق الفكرى والإبداعى لجلتسى «أدب» و«حوار»؟

(٢) هذه كلمات كان يجدر بالدكتور محمود رجب أن يدرجها فى كتابه

الأصيل الاغتراب: سيرة مصطلح.
 (٤) شمة عرض لكتاب الدكتور زكريا ابراهيم بقلم محمد عبد الفنى حسن فى مجلة «الكتاب العربى» (١٠ مايو ١٩٦٥)
 (٥) لشرح الكلمات الصعبة فى هذا المقتطف انظر طبعة على متولى صلاح لكتاب «الصداقة والصديق».
 (٦) الشجاع: الحية
 (٧) التبان: سراويل صغيرة تكون للملاحين وغيرهم (فارسى معرب).
 (٨) يورد أحمد الشرباصى، فى معرض التدليل على ذكاء المكفوفين، الحكاية التالية التى يرويها أحمد أمين عن الشاعر أحمد الزين، شريكه فى تحقيق «الإمتاع والمؤانسة»: «كان ذهنه لاحظا فاحصا، ولست أنسى يوما وقفنا فى عيارة نحو أسبوعين لم نعرف تصحيحها، وهى عبارة أبى حيان عن ابن مسكويه بأنه كان «غيبا بين أبنياء» فوقفنا منها حتى جاء الزين يوما فرحا، وقال إنى وجدت حلها وهى أنه كان (غيبا بين أبنياء)، فشكرته على اكتشافه وهناته بحسن توفيقه، ومثل هذا عشرات الكلمات» (أحمد الشرباصى، فى عالم المكفوفين، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٦).

بورتريه

أضواء خافته على شخصية أبى حيان التوحيدي

الكلمة الحسناء

والجارية العذراء

خيرى شلبى

علمنا أن الأديب والعالم والفقيه والمتصوف والنموى والمنطقى والفنان والمفكر لكل منهم شخصيته المستقلة ولكل منهم عناء وجهد ومكابدة، أدركنا أن اجتماع كل هذه الشخصيات فى شخصية واحدة أمر يصعب دراسة هذه الشخصية دراسة موضوعية دقيقة.

ربما لهذا السبب أحجم الكثيرون عن التعرض لدراسة شخصية التوحيدي، فى حين انصبحت كل الاهتمامات على دراسة نتاجه من أدب وعلم وفقه وتصوف ونحو ومنطق وفن وفكر. بعضهم حاول استشفاف شخصيته من

حارت الأنهام والألباب فى تفسير شخصية أبى حيان التوحيدي على كثرة ماكتب عنه وعنهما من دراسات وأبحاث ومقدمات لكتبه . فهو لم يكن شخصية سهلة أو بسيطة، ساهمت فى تعقيدها وتركيبها ظروف كثيرة متنوعة: اجتماعية واقتصادية وسياسية، بالإضافة الى وضعيته كمنتج للثقافة ، فهو فيلسوف ومتكلم وأديب وعالم وفقه ومتصوف ونحوى ومنطقى وفنان ومفكر. كل جانب من هذه الجوانب، أو موهبة من هذه المواهب لها تأثيرها الخاص على شخصيته. فإذا

وصوب ؟ كيف ينفر منه الامراء
والوزراء والخلفاء ذور
السلطان؟ كيف يكون لقمة
سائفة لكل متهور متطرف؟
كيف يعلو عليه ويسرق حياته
كل دعي انتهازى مفرغ من
المضمون؟

تلك كانت محنة أبى حيان حتى بعد
رحيله. أراد أن يعيش فى عزوة من
ثقافته وعلمه ومواهبه باعتبارها الكنز
الذى لا يفنى، يحقق بها رغد العيش
الكريم محتفظا بكبريائه وشموخه
وحريه رأيه، يناذد الكبراء والامراء
بعظمته العلمية ومكانته الثقافية. فإذا
هو يتلقى أمف الصدمات، لأن المجتمع
الطبقى السلطوى لم يسمح له بذلك بل
يضره بالحذاء، يحكم عليه بالتشريد
والتجويع، وبأن يظل العمر كله يلحق
تراب الأرض حتى تضطره إلى لمس
متب الامراء والمناحين لقاء المدح والملق
أو تخمد مواهبه وتنكسر نفسه وبضرب
أوار فكره فتجف ينابيعه وتضمحل.
لكن الرجل الذى احترف مهنة الوراقة
فى صدر شبابه ينتسخ الكتب لمن
يطلبها لقاء أجر زهيد، أصبح يالف
الصبر فى شيخوخته، أكسبته ثقافته
الموسوعية العميقة حكمة بالغة وقدرة
خارقة على الاحتمال والزهد فى
المباهج، أصبح يعيش تحت مستوى
الفقر بأمال طويلة، لدرجة أنه كان
يعيش بتكلفة زهيدة جدا لا تتجاوز
دينارين اثنين فى العام، على أن ذلك لم

خلال هذه الأنشطة الذهنية التى لا بد أن
تنعكس شخصيته عليها . إلا أن
الدكتور «زكريا ابراهيم» أفرد
فصلاضافيا عن شخصية الترحيدى فى
كتابه البديع: (أبو حيان
التوحيدى- أديب الفلاسفة
وفيلسوف الأدباء). ولسوف يكون
هذا الفصل هو العمود الفقرى الذى يقوم
عليه هذا المقال المتواضع. فكتب هذه
السطور ليجرؤ على الزعم بأنه قد فهم
شخصية أبى حيان، أو امتلك عنها
تفاصيل جديدة أو تكونت لديه وجهة
نظر جديدة أو حتى لديه مايمكن
اعتباره إضافة الى ماسبق أن قيل فى
هذه الشخصية الغدة . إنما أنا أديب
مفتون بشخصية أبى حيان وأديب،
والمفتون بشخصية يحب دائما أن
يتحدث عنها، فمجرد الحديث-حتى ولو
كان معتمدا على مقالته الآخرين- فيه
لذة وفائدة، وفيه فرصة لإعادة النظر
فى بعض ماقيل، ولنفى واستبعاد ما
يظهر خطله، وتثبيت مايثبت أحقيته.

اهتمامى بشخصية أبى حيان ينبع
من حقيقة ماثلة، تلك هى أن أبى حيان
بما وصل إلينا من معلومات عن حياته ،
يلخص مأساة كافة المثقفين العرب
الشرفاء منذ الأزل وحتى اليوم:
المثقف الحر الشريف ذو الرأى
النافذ والمنطق الحاد كيف تكون
مواهبه وبلا عليه؟ كيف يدفع
ثمن شرفه باهظا؟ كيف يجتمع
عليه العدوان من كل حذب

يكن ليفت فى عضده، فالعلم كان زاده المشيع، وفى اكتشاف المعنى مباهجه، وفى ازدياد محصوله من العلم ورفاق الفكر رفاهيته.

كان بين مصيرين لاثالث لهما: إما أن يكون تابعا للامير ذليلا ببابه يقدم له مايرضيه من ملق وزيف وكذب، وإما أن يطرد نهائيا من النعيم. ولكن التوحيدى لم يترخص فى حياته الإمرة واجدة بالرسالة التى بعث بها- من قرط الضيق والفاقة والعوز والشعور بالفن- إلى ابن العميد يستجديه العطف، ولعل من حسن حظه أنها لم تنجح، فلم يكررها طول عمره، فأنطبق عليه القول المأثور: عز من قنع، كما أنه كان تجسيدا للمثل العربى الشهير: «استغن من الشئ تكن نده، واطلب الشئ تكن عبده» لقد درب نفسه على الاستغناء، وهو القائل فى كتابه (الهوامل والشوامل): الكلمة الصناء أشرف عندى من الجارية الغدراء.

مثل هذا الرجل الذى لم تهزمه الحاجة ولم يكسر الفقر كبريائه فشد من جميع مثقفى عصره واستطاع الاستغناء عن منح الأمراء ورعاية الوزراء وحماية الخلفاء، كان لابد أن يثير عليه أحقاد الحاقدين، فرموه بكل تقيصة، ألصقوا به معائبهم، وحينما أرخ له ياقوت الحموى قال عنه: إنه رجل خسيس يعتويه الضعف أكثر مما تعتريه القوة ويقع فى الخطأ أكثر مما يقع على

الصواب كما قال: كان سخييف اللسان قليل الرضا عند الإساءة إليه، والإحسان، الذم شانه، والثلب دكانه...

حق لنا أن نضع الكثير من علامات التعجب من هذا التحامل الواضح على مثل هذا الرجل الفاضل، فمثل هذه الأوصاف الجائرة لاتنطبق على رجل زهد الحياة تماما ولم يعد له منها غرض يطلب من أجله مالا أو جاها. أبدا لم يكن التوحيدى خسيسا يعتريه الضعف أو قليل الرضا عند الإحسان، لأسبب بسيط هو أنه لم يتلق إحسانا أصلا.

حكايته مع أبى الوفاء المهندس تنفى هذا الزعم. كان أبو الوفاء المهندس من وجوه عصره اللامعين، وكان صديقا لكل من التوحيدى والوزير أبى عيد الله العارض وزير صمصام الدولة البويهى. فقرب أبو الوفاء أبا حيان من الوزير- يقول الأستاذ أحمد أمين- ووصله به، ومدحه عنده، حتى جعل الوزير أبا حيان من سمائه، فسامره سبعا وثلاثين ليلة كان يحادثه فيها، ويطرخ الوزير عليه أسئلة فى مسائل مختلفة فيجيب عنها أبو حيان. ثم طلب أبو الوفاء من أبى حيان أن يقص عليه ما دار بينه وبين الوزير من حديث، وذكره. بنعمته عليه فى وصله بالوزير، فأجاب أبو حيان الى طلبه، وقص أن يدون ذلك فى كتاب يشتمل على كل ما دار بينه وبين الوزير، فكان من ذلك كتابه الرائع (الإمتاع والمؤانسة).

هذا فى الحق سلوك رجل نبيل

المثالة فيهم، ولعقد الرئاسة بينهم، ولد الجاه عندهم، فحُرمت ذلك كله.. ولقد اضطرت بينهم بعد العشرة والمعرفة في أوقات كثيرة إلى أكل الخضر في الصحراء، وإلى التكلف الفاضح عند الخاصة والعامة الخ..

من حسن الحظ أن الكتب التي وصلتنا، والتي أفلتت من الحرق، كانت توجد منها مخطوطات عند بعض الأصدقاء.

أحرق التوحيدى كتب احتجاجا على ضياع كرامه العلم والعلماء فى عصر سادته الجهالة والنفاق والرياء والملق.

فى كتابه (الإمتاع والمؤانسة) يسأله الوزير: «لم لا تدخل صاحب ديوان، ولم ترضى لنفسك بهذا اللبوس؟»

فقال: «أنا رجل حب السلامة غالب على، والقناعة بالطفيف محبوبة عندي».

فقال الوزير: «كنيت عن الكسل بحب السلامة، وعن الفسولة بالرضا باليسير».

فقال التوحيدى: «إذا كنت لا أصل إلى السلامة إلا بالفسولة، ولا أتعلم الراحة إلا بالكسل، فمرحبا بهما».

ما أبعد مثل هذا الرد الموجه عن الخسة والتدنى.

ويأخذ عليه خصومه أنه عنى بذكر المعاييب والمثالب فى كتابه الشهير (مثالب الوزراء)، وهما ابن

لا يمكن أن يوصم بالخساسة، مع أن أبا الوفاء المهندس من قدم من عليه وأساء إليه وغيره بسوء مظهره وبفقره وبغفوره الناس منه، فكان الأحرى به أن ينقم عليه ويقدح فيه، أو على الأقل لا يلتفت إلى طلبه، لكنه بكل أريحية وكرم أخلاقى يجلس ليدون كل ما ذاربيته وبين الوزير على امتداد سبع وثلاثين ليلة، محتلا عناء التدوين ومشقة التذكر لكل صغيرة وكبيرة وردت فى حوار مع الوزير، لقد ارتفع به واجب رد الجميل على الإحساس بالإهانة، فكان هو الأكرم من كليهما: المهندس والوزير. هاهو ذا يفتتح مقدمة كتابه بعبارة تكشف عن مضمونه النفسى، إذ يقول: «نجا من آفات الدنيا من كان من العارفين، ووصل إلى خيرات الآخرة من كان من الزاهدين، وظفر بالفوز والتعيم من قطع طمعه من الخلق أجمعين» ثم يسترسل فى كتابه ذاكرة كل صغيرة وكبيرة، ليلة بعد ليلة.

وقد استعلى أبو حيان التوحيدى على عصره اللامع المنحط، بأن انسحب منه وانصرف إلى علمه يثنيه، وإلى تقواه فيعمقها، وإلى التصوف فيبحر فيه مع الإشارات الإلهية. فلما وجد أن هذا العلم يجر عليه بلاء معاصرة وأحفادهم، وأن آراءه وصراحته توغر الصدور ضدّه، احتقر كل شئ، وجمع ماكتبه كله فأشعل فيه النار بكل بساطة، قائلا قولته الشهيرة: «إنى جمعت أكثرها للناس ولطلب



العميد والصاحب بن عباد. وقد نسى هؤلاء أن التوحيدى بطبيعة تكوينه الثقافى عقلية نقدية فذة، وأنه لا يعرف المجاملة أو النفاق أو الرياء.. وفى ظنى أن من عابوا عليه ذكر مثالب الوزيرين قد عابوا عليه فى حقيقة الأمر خروجه عن جوق المادحين الماجورين ، الذين هم بعض أصواتها. لقد خالف العقلية العربية التى درجت على المدح أو اللوم فحسب ، أما هو فكان تمثيلا للتطور ، وبداية للعقلانية الصرفة، التى تقوم على التحليل الموضوعى فتذكر العيوب والمحسن معا، وتبحث عن الحقيقة دون زيف أو تزويق.

وإذا كان الوزيران المذكوران قد عمدا إلى الإساءة إليه والخشونة فى معاملته والسخط عليه لمجرد أنه أثناء مجالسته لهما كان يتعامل معهما كند يأنف من الملق والمجاملة، فإن ذلك لم يكن السبب الحقيقى وراء بحثه فى مثالب الوزيرين ، وإن كان بعض السبب، إنما الدافع الحقيقى هو ميل التوحيدى إلى الفكر النقدى . وثورة الساخطين عليه بسبب هذا الميل ربما كانت هى أحد الأسباب المؤثرة فى موت الفكر النقدى فى العقلية العربية، مما أدى بنا إلى التأخر حتى اليوم بسبب غياب الفكر النقدى الحق.

الثابت أن التوحيدى كان واعيا باحتياج العقلية العربية إلى قيام الفكر النقدى. يقول ردا على خصومه الذين عابوا عليه هذه الخصيصة، الذين هم فى الواقع يدافعون على مصالحهم من خلال

العميد والصاحب بن عباد. وقد نسى هؤلاء أن التوحيدى بطبيعة تكوينه الثقافى عقلية نقدية فذة، وأنه لا يعرف المجاملة أو النفاق أو الرياء.. وفى ظنى أن من عابوا عليه ذكر مثالب الوزيرين قد عابوا عليه فى حقيقة الأمر خروجه عن جوق المادحين الماجورين ، الذين هم بعض أصواتها. لقد خالف العقلية العربية التى درجت على المدح أو اللوم فحسب ، أما هو فكان تمثيلا للتطور ، وبداية للعقلانية الصرفة، التى تقوم على التحليل الموضوعى فتذكر العيوب والمحسن معا، وتبحث عن الحقيقة دون زيف أو تزويق.

وإذا كان الوزيران المذكوران قد عمدا إلى الإساءة إليه والخشونة فى

أسالك عن شيء واحد، وأصدق فإنه
لامدب للكذب بيتى وبينك ولاهيبوب
لريح التميمية علينا، لو غلط صاحبك
فيك بهذا العطاء وأضعافه وأضعاف
أضعافه، أكنت تتخليه فى نفسك
مخطئا، ومبذرا، ومفسدا ، أو جاهلا
بحق المال؟ أو كنت تقول: ما أحسن
ما فعل، وليته أربى عليه فإن كان
ما تسمع على حقيقته، فاعلم أن الذى بدى
مالك، وردد مقالك ، إنما هو الصبد وشئ
آخر من جنسه ، فأنت تدعى الحكمة،
وتتكلم فى الأخلاق، وتزييف منها
الزائف، وتختار منها المختار، فافطن
لأمرك، واطلع على شرك وشرك.

هكذا كان التوحيدى حادا فى
ردوده، بما يعكس كرها الشديد للملق
والنفاق باعتبارهما من أفكك أمراض
الفكر الحر. وإذ تبدو القسوة فى أحكامه
فإننا يجب أن نوليها انتباهنا بدلا من
النفور منها واستنكارها، لأنها صادرة
عن عقلية تعلم الكثير عن دواخل النفس
البشرية، ونوازعها، ولها فى علم النفس
اجتهادات عميقة سبقت مؤسسى هذا
العلم المحدثين بأزنة طويلة. وإلى جانب
علمه بالنفس هو فيلسوف ذو بصيرة
واعية. وصاحب مثل هذه العقلية يصعب
علينا الاقتناع بأنه كان حسودا.

ثمة فرق بين الممرور والحسود.
التوحيدى كان ممرورا، ما فى ذلك شك.
سبب الماراة شعوره الدائم بالفن،
والظلم الواصل أحيانا الى حد الإنكار،
فى مقابل ما يراه من صور الإغداق على

الدفاع عن أولياء نعمتهم بمقاومة هذا
الفكر النقدي الذى قد يفسد عليهم
بلهنية العيش. يقول: «متى كان ذكر
المهتوك هراما، والتشجيع على
الفاسق منكرا، والدلالة على
النفاق خطلا ، وتحذير الناس من
الفاحش المتفحش جهلا؟ هذا
ما لا يقوله من قد قام بالموازنة
والمكايلة، وعرف الفرق بين
المكاشفة والجمالة. وإنما غرر
الادب، وكثر العلم ، وجزلت
المعبرة.. واستفاقت التجارب،
لما وقف عليه من أتباء الناس
وقصصهم وأحاديثهم فى خيرهم
وشرهم، وفى وفائهم وغدرهم،
والحسن الذى شاع عنهم، والقبيح
الذى لصق بهم، والمكارم التى
بقيت لهم، والفضائح التى ركبت
عليهم».

هو إذن، نمط مختلف بين مثقلى
عصره، نموذج للمفكر الحر وسط عالم من
الزيف والخداع، فمشبهة التحامل منفية
عنه، والقول بأنه كتب مثالب الوزيرين
استجابة لأحقاد شخصية بسبب سوء
معاملة الوزيرين له مردود عليه فى
نفس الكتاب، وبشكل تلقائى غير
مقصود، إذ يروى أن صديقه مسكويه قال
له يوما: «أما ترى إلى خطأ صاحبنا-
يقصد ابن العميد- فى إعطائه فلانا
ألف دينار هدية واحدة لقد أضاع المال
الخطير فيمن لا يستحق».

فقال له أبو حيان: «أيها الشيخ،

والإيثار، ولكل هذه الأخلاق أدبيات شامخات ذات مستوى رفيع فى البيان المؤيد بالمواقف التاريخية والسلوكيات المعاصرة والحوادث المعبرة والحكايات الدالة. ففكره النقدى- إذن - يعكس حرصه على نصاعة الثوب الإنسانى العربى، على سلامة مجتمعه وأمتة، قسوته فى نقد المثالب تنبع من كون هذه المثالب ضارة بالامة، هى قسوة تعكس حبا شديدا للامة من ناحية ، وللمبادئ الإنسانية العظيمة التى رسخها الإسلام من ناحية أخرى. كان يعتلى شعورا بأنه ينتمى لامة يجب أن تكون بالفعل خير أمة أخرجت للناس كما أرادها الله سبحانه وتعالى.

والمعامل فى كتاب (الإشارات الإلهية) يرى إلى أى حد حمل التوحيدى هموم النفس الباحثة عن الكمال الإنسانى، المتطلعة للسمو الأخلاقى، والصفاء والطهر حتى تكون جديرة بالاقتراب من الله سبحانه الذى شرف هذه الأمة بالاقتراب منها بأن أرسل إليها قرآنه برسوله.

نلمح فى الإشارات الإلهية فكرة أن النفس الإنسانية تنقسم فى حقيقة أمرها إلى نفسين: النفس الخيرة القريبة من روح الله، والنفس الأمارة بالسوء المتصلة بالعالم الأرضى، بالطين، والنفس الخيرة تخاطب هذه

من هم بونه مرتبة فى العلم . يعلم علم اليقين أن هؤلاء الذين ينالون البر هم فى الأصل مؤهلون لذلك بحكم التربية والنشأة والاستعداد القطرى، والذكاء الاجتماعى، لديهم دائما بضاعة تناسب المقام، كل ما يحتاجه المجتمع الحاكم من أشياء ترضيه، تقدم له التسييلة الرخيصة والمالاه تزييف الحقائق، يعملون على استتباب حكمه وظلمه وجوره، يعاونونه على تنفيذ مخططاته الاستبدادية أما هو، التوحيدى، فتمط مختلف تماما، عقلانى صرف، يؤمن بسفور الحقيقة إيمانه بالتجليات الإلهية، إيمانه بالعدل والمساواة . لم يكن يحسد الفائزين على فوزهم، فهو فى نظرة فوز رخيص فان، ولا ينقم على المانحين تذييرهم لأنهم أفقدوا على غيره دون أن يشملوه بعطفهم، إنما النعمة على سيادة هذا الوضع نفسه، ففوضى المنح والمنع تبعاً لأهواء الأمير هى فى النهاية فساد فى ضمير السلطة مضاد لمصلحة الجميع، إذ الأمير هنا يبذل أموال بيت المال فى التركيز لحكمه الجائر على حساب العدل والمروءة والشرف، بشراء المانحين واكتساب الانتصار.

تركيز التوحيدى على مافى بعض الناس من مثالب ومعايب، تبع من شدة إحساسه بأنه يعيش فى مجتمع مسكون- كما هو مفترض- بالخير والكمال الإنسانى، مجتمع وليد أمة ذات تراث عريق فى السؤدد والشجاعة والكرم والكرامة والمروءة والتضحية

تكثره، والكاتب من تسطيره..

والتأمل فى هاتين الفقرتين يسهل عليه التأكد من مواجد هذا الرجل وكثرة همومه الروحية. فحامل هذه الهموم لابد أن يكون حاد اللسان فى نقده. كما أن حامل هذه الهموم لا ينبغي أن يشك فى دينه كما أرجف المرجفون الذين زعموا بأنه زنديق.

فى الفقرة الثانية يذكرنا بشكاري الفلاح الفصيح وثورته على اندحار القيم وضياع الأخلاق والتقاليد.

هو إذن ثائر فنان، يهيب أن نفتش وراء حديثه الظاهري عن المعنى الضفى الكامن بين السطور.

لوعدتنا الى كتابه (الإمتاع والمؤانسة) وقرأنا المقدمة التى يرفع بها الكتاب الى صديقه أبى الوفاء المهندس نراه يفرط فى الثناء عليه بمبالغة شديدة، ويفرط فى التحقير من شأن نفسه بمبالغة شديدة أيضا. وهذه المبالغة فى تقديرى هى بيت القصيد لأنها مقصودة عن عمد، ولهذا دلالة، وفى رأى الدكتور زكريا ابراهيم أن ما يبدو فى هذه المقدمة من ذلة وخنوع لا ينبغي أن تؤخذ على أبى حيان لأنه كان يخاطب صديقا لاوزيرا أو أميرا، هى رسالة من صديق لصديقة وليس بين الاصدقاء من تحفظات. ويقول الدكتور زكريا إن التوحيدى كان عنيفا فى ذمه وهجائه متطرفا فى مدحه وثنائه فليس بغريب أن نجده يفرط فى التعبير عن

النفس الامارة بالسوء خطابا تتجلى فيه الإشارات الإلهية، تقول لصاحبها مثلا: «يا هذا! اذا زحريك وادى الدعاء ، فاعلم أنك مراد بالإجابة، وإذا تابع لك المزيد فى النعمة، فاعلم أنك معرض للتنكر، وإذا اكتنتفك الكرب من كل ناحية، فاعلم أنك مطالب بالتصفية، وإذا توالى عليك هاتف العلم، فاعلم أنك محثوث على العمل، وإذا أشهدت غيب حالك ، فاعلم أنك مخصوص باليقظة، وإذا غيبت عن شاهد أمرك ، فاعلم أنك غير قابل واقع الموعظة، وإذا استوحشت من بقاع الذكر، فاعلم أنك معزول عن الولاية، وإذا عميت عن الاعتبار بآثار السلف ، فاعلم أنك مخلى من يمن الهداية، وإذا استحسننت القول واستثقلت العمل، فاعلم أنك بعيد من التوفيق والعناية..»

وفى الجزء الأول من كتاب (الإمتاع والمؤانسة) يقول :«أصبح الدين وقد أخلق لبوسه، وأوحش مائوسه، واقتلع مفروسه، وصار المنكر معروفا، والمعروف منكرا، وعاد كل شئ الى كدره وخاشره، وفاسده وخائره، وحصل الأمر على أن يقال : فلان خفيف الروح، وفلان حسن الوجه، وفلان ظريف الجملة، حلو الشمائل، ظاهر الكيس، قوى الدست فى الشطرنج، حسن اللعب فى الفرد، جيد فى الاستخراج، مدبر للأموال، بذول للجهد ، معروف بالاستقصاء، لايفضى عن دائق ، ولايتفافل عن قيراط، إلى غير ذلك مما يائق العالم من

شعوره نحو صديقه أبى الوفاء المهندس.
وقد قلنا أنفاً إن أبى الوفاء المهندس
حينما قدمه الى الوزير ابن سعدان عاد
لطلب منه أن يحكى له مآدار طوال
الليالى، لكنه لم يطلب منه هذا الطلب
بشكل كريم، بل قال له ما معناه لقد
كنت فقيراً منقر الشكل لا يحترمك أحد
ولا يابى بك أحد وقد خدمتك بتقديمك
للووزير فلا أقل من أن تروى لى ما حدث
بينكما بالتفصيل كأننى كنت حاضراً
معكما، والإهانة واضحة هنا، وكان من
الصعب على أبى حيان لى اللسان الحاد
والعقلية النقدية المطبوعة أن يبتلع هذه
الإهانة، وأن يكتفى بتدوين مآدار فى
كتاب يرفعه إليه، وفوق ذلك يبالغ جداً
فى تحقير نفسه وتفخيم صديقه، فما
الأمر إذن؟

أقول إن السر كامن فى هذه
المبالغة..

فى ظنى أن التوحيدى لم يكن
يعنى هذا الثناء وهذا الإفراط فى
التحقير من شأنه، بل لعله كان يقصد
العكس تماماً.

ففيما بين التحقير من شأنه،
والمبالغة فى الثناء على الآخر، يوجد
أسلوب معروف فى البلاغة العربية
بتأكيد الضد : فكأنه يقول لصديقه إن
الزمن الأسمى الذى رفع من شأنك
وخفض من شأنى قد عكس الآية لكنه
أعطاك الجاه والمبال وأعطانى مرتبة العلم
فأنت تحتاج لعلمى وأنا لا أحتاج لمالك
وجاهك فلتنعم بجاهك ومالك ولا تمنع أنا

بعلمى وفاقى ومادمت أنت مفتونا
بالجاه فأليك المزيد منه.

إن المبالغة فى تحقير شأنه فى مقابل
المبالغة فى رفع شأن الآخر هى مبالغة
بنفس القدر فى إدانة الوضع كله. وهو
أبلغ رد من رجل كريم النفس على إهانة
وجهت إليه من صديق يعتز به.

فشبهة إظهار الذلة والخنوع لا يجب
أن تكون واردة عند التوحيدى بالذات
لأنه رجل مستغن، قانع، غير ضائق
بفقره إنما هو - فحسب - ضائق بالفن
الأدبى، بضيايع حقوقه الأدبية. وشدة
شعوره بهذا الفن تقف وراء كبريائه
الحاد ورغبته الدائمة فى منادة الأمراء
والوزراء والكبراء. ثم إن سوء مظهره
الناتج عن سوء وضعه المادى كان يزيد
من تضخم كبريائه، ويزيد من
حماسيته تجاه أموال الآخرين، حتى
ليكاد فى كل لحظة يعلن أنه غير محتاج
اليهم، ولعلنا نتذكر محاورته مع
الوزير ابن سعدان حول سوء المظهر
وقعوده عن السعى الى ربط نفسه
بالدواوين.. يعنى مجالس الأمراء
الوزراء - وكيف رد عليه التوحيدى رداً
قاطعاً حاداً.

يقول فى ختام كتابه (مثالب
الوزيرين): «اللهم من وجوهنا باليسار،
ولا تنبذ لها بالإقتار، فنسترزق أهل
رزقك، ونسال شرار خلقك، فنبتلى
بحمد من أعطى، وذم من منع، وأنت من
دوتهما ولى الإعطاء، وبيدك خزائن
الأرض والسماء، يا ذا الجلال والإكرام».

البلاذ العربية لانزال نعتبر النقد هجومًا، فنرد عليه بالهجوم. النقد عندنا لا يزال في نظر الكثيرين مجرد عدوان. التوحيدى إذن هو مؤسس الفكر النقدى، ويجب أن نكتب الى هذه الريادة ونقدرها حق قدرها.

بهذه الخصيصة كان شاهدا على عصره بمعنى الكلمة، يسجل كل صغيرة وكبيرة تدوين السلوك البشرى، وهذا نابع فى الواقع من شدة إيمانه بالمجد الإنسانى المتمثل فى الدين الإسلامى، الساعى دوما الى هذا المجد.

ولاشك أن كتاب (الإشارات الإلهية) إن هو إلا محاولة روحية للوصول الى هذا المجد الإنسانى، إنه تدريبات روحية وفكرية، وتأملية يصل من خلالها- كما سيصل القارئ المثمن- إلى الأفاق البعيدة حيث يبدأ عندها الارتقاء، ارتقاء الإنسان بنفسه الى المرتبة القريبة من الذات الإلهية.

لقد صدم التوحيدى فى الإنسانية قد رصدته فى اكتشافه عدم جدوى العلم والفكر، فلم يبق أمامه غير التصوف، إلا أن تصوفه يتميز عن غيره من الصوفية بأنه يعلى من شأن العقل والحدس معا. فعلى الرغم من السبحات الروحية الوجدانية فى بحار الحدس العميقة فإن تجليات العقل تصعد بوجهها الى أفاق عالية، فإذا هو يتنقل بسلسلة ونعومة من هموم الوجد

لكانه يقول لكل الوزراء والأمراء والكبراء فى عصره: هذا أنا وهذا حالى مع أمثال هذين الوزيرين: النقد والكشف وقضح الزيف، ورزقى فى النهاية على الله، فمن شاء منكم قبولى على علاقى هذه فاهلأبه ومن لم يشأ فليزور عنى.

فى تقديمه لكتاب (الهوامل والشوامل) يقول الاستاذ أحمد أمين: «إن أبا حيان كثير الشكوى من الزمان والسكان، والشكوى من المجتدين قد تثير فى النفس عاطفة الجنو والرحمة، وقد تثير عاطفة الاشمئزاز والتقزز، وهى فى ذلك تختلف باختلاف الشكل وأساليب الاستجداء. فقد يكون الشكل باعثا على العطف والرحمة وقد يكون باعثا على النفور، وكذلك أسلوب الاستجداء، فقد يكون أسلوبا رقيقا يستخرج العطف، وقد يكون أسلوبا جافا مشوبا بالإدلال والتعظيم فيثير السخط ويبعث على الحرمان. ويظهر أن أبا حيان التوحيدى كان من القبيل الثانى، يريد أن يستعلى على المسئول وأن يفهمه أن هذا حقا لا إحسانا، فنفر من استجدى منهم»..

المأساة كلها فى المجتمع الطبقي السلطوى وليست فى أبى حيان، مجتمع العين التى لاتعملو على الحاجب، الذى لايطبق النقد ولايحتمل الفكر النقدى. أليس غريبا ودالا أننا فى نهاية القرن العشرين فى

حالا ليس للعلم فيها نسب، ولا للجهل فيها سبب، ولا للعمل فيها بقية، ولا للقول فيها خيبة، ولا للسكوت معها علاوة، ولا للنظر عندها علاقة، ولا لكلمة فيها استواء، ولا لبعضه منها التواء...

هذا الكتاب رحلة في نفس التوحيدي، لفرز كل ما فيها من تناقضات، وهو لشدة افتقاده للتوازن النفسي، يرى أن فقدان التوازن النفسي إن هو إلا انعكاس لما في الواقع الإنساني العام من خلقة هي مصدر الضلال والغي، وهي أيضا العائق للإنسان عن الوصول إلى مرحلة التكامل. لقد حاول التوحيدي أن يعرف نفسه على حقيقتها، لعله إن عرفها جيدا يعرف سر النقص في الإنسان بوجه عام.

يقول الدكتور زكريا إبراهيم: «والحق أن أهم القدرات التي تساعد على تحقيق التكامل النفسي إنما هي القدرة على التمييز أولا، والقدرة على الكف الإرادي وضبط النفس ثانيا. والظاهر أن حظ أبي حيان من هاتين القدرتين كان محدودا، بدليل أننا نجده دائما مندفعاً متهوراً، عاجزاً عن التمييز بين ما ينبغي. أن يقال وما لا ينبغي أن يقال. وربما كان السر في سوء التفاهم الذي نشأ بينه وبين كل من ابن العميد وابن عباد هو أنه لم يكن يحسن التصرف في حضرة الوزيرين، بل كان يسلك نحوهما كمالو كانا شخصين عاديين من سواد الناس،

إلى قضايا العلم والفكر الإنساني، إذ أنه يسعى إلى أن يصفى العلم من أغراضه الشريرة، فالعلم إن لم يكن من أجل الارتقاء الإنساني يصبح وبالأعلى البشر.

يقول في إحدى فقرات الإشارات الإلهية: «ليس إلى البقية سبيل، ولا على ترك الرضا دليل. للعقل صلب شديد، فإذا قدته إلى التقليد جمع. وللنفس برق ظاهر، إذا أشرت له إلى التسمع ثاب وعاد، وثبت واعتاد، والإنسان بينهما أسير، إن أراد طاعتها خادها وشاقها، وإن مال إلى أحدهما اجتمعا عليه ودقا. فيكف يطيب عيش من يغيث ضرره بهذه الحفاظ، ويغلى سوره بهذه الحفاظ ما يطيب والله لحظة عين».

ويقول: «العلم بلاه والجهل عناه، والعمل رياء، والقول داء، والسكوت هباء، والنظر عداء، وكل ذلك سواء. فاما بلاه العلم فلأنه يهوى بصاحبه إلى لجاج الفكر. وأما عناه الجهل، فلأنه يقيم صاحبه في شعاب النكر. وأما رياء العمل، فلأنه يجلب على صاحبه جميع الكد. وأما داء القول فلأنه يصبب العجب على أهله في كل قبول ورد. وأما هباء السكوت فلأنه يعمرى صاحبه من كل فائدة. وأما عداء النظر فلأنه يعود على صاحبه بكل أبدة. وأما سواء كله، فلأنه علم لذوى النهى باحتمال كله. فهات الآن

والتوحيدي نفسه يروى لنا أنه حضر مائدة الصحاب بن عباديوما، فقدمت مضيرة، فأمن التوحيدي فيها، فقال له الصحاب: يا أبا حيان إنها تضر بالمشايخ فقال أبو حيان: «إن رأى الصحاب أن يدع التطيب على طعامه، فعمل «ولاشك أن هذه الإجابة لم تكن تخلو من تهور وسوء تصرف، ولكن التوحيدي نفسه يعلق عليها بقوله: فكأنني ألقمته حجرا، إذ خجل واستحيا، ولم ينطق إلى أن فرغنا.

«وليس في وسعنا- بطبيعة الحال- أن نعلل عجز أبي حيان عن التمييز بين المواقف المختلفة، وعدم تمكنه من ضبط نفسه والتحكم في إرادته، فإن جهلنا بنوع التربية التي تلقاها في صباه، وأسلوب الحياة الذي درج عليه في طفولته، يحول بيننا وبين تفسير مثل هذا الانحراف. ولكننا نميل إلى الظن بأن هناك عاملين أساسيين عملا على اختلال تكامله النفسي، الأولهما: فساد تربيته الوجداني ونقض نضجه الانفعالي من جهة، وعدم اكتسابه عادة تنظيم شئون الحياة في مختلف مظاهرها المادية والمعنوية من جهة أخرى...».

الاندفاع والتهور ومايسميه الدكتور زكريا بعدم النضج الإنفعالي هو نوع من جلالة الفنان الذي تعرضت حياته لتجربة اجتماعية قاسية. فهو ابن رجل يبيع التمر، فقير الحال، ولكن وضعه الطبقي- أقصد أباحيان-

الصعب، لم يحل بينه وبين طلب العلم، فاجتهد في طلبه معتمدا على قدراته الذاتية فحسب، وجاء اشتغاله وراقا بنسخ الكتب للناس بأجر زهيد، بمثابة المعلم الأكبر له، فكان وهو ينسخ الكتب يستوعبها جيدا، حتى تكون عقله ونبت حصيلته من العلم. إلا أن روحه كانت روح فنان، فيها الكثير من البوهيمية والجلالة والخشونة، سيما وأنه لم يختلط في صغره بالطبقات الراقية فلم يحط علما بقواعد البروتوكول وفن التعامل مع الشخصيات العامة الكبيرة.

فنان هو، أوتى عقلا كبيرا جادا، حال بينه وبين الانطلاق كفنان متحرر يعبر عن نفسه بأشكال فنية معينة، خاصة أن الدين الإسلامي يحرم الفنون تقريبا. في نفس الوقت لم يخل نشاطه العقلاني الصرف من انفعالات الفنان التي قد تبدو هوجاء، إذ هو يتعامل مع الأشياء- كافة الأشياء- بقلبه، بوجوده، حتى وهو يناقشها مناقشة عقلانية.

إن التناقض الحاد بين الفنان الموهوب، غير المطالب بالتبرير قدر ما هو مطالب بالتصوير والتعبير، وبين المفكر العقلاني الصارم، إضافة إلى حرمانه من موهبة الذكاء الاجتماعي، ذكاء التعايش في مودة ومجاملة واكتساب للأنتصار والمريدين- هو الذي أظهره في هذه الصورة التي تقربه أحيانا من الحمق.

هذا النموذج الإنساني- في الواقع-

منتهى السقالة والوضاعة كناس عاديين
يمعزل عن عبقرياتهم ولكن لأن
مجتمعاتهم كانت ناضجة ومتقدمة فقد
استوعبتهم وحنّت عليهم وأولتهم
الكثير من الرعاية والعناية.

يطبق الدكتور زكريا ابراهيم على
شخصية التوحيدى نظرية العالم
السويسرى «كارل يونج» عن الشخصية
المنطوية والشخصية المنبسطة
كنموذجين ينقسم اليهما بنو البشر.
ويؤكد بائى نى بدء أن التوحيدى
ينتمى إلى نموذج الشخصية المنطوية.
وبالطبع يجد فى تفاصيل شخصيته
الكثير مما يندرج تحت هذا النموذج.

إلا أئنسى أرى أن التوحيدى
عصى على الانضواء تحت مثل
هذه التعريفات والنظريات التى
ثبتت صداقتها كما ثبت أن
الإنسان أهدم وأغنى من أن
نحشره قسرا فى تعريفات
محددة ونظريات قاصرة.
شخصية التوحيدى أعقد وأعمق
من هذه النظرية التى نرى فى
فكر التوحيدى نفسه وعلمه من
الفلس الإنسانية- خاصة فى
كتاب- المقاييس ما هو أعمق
وأشمل من هذه النظرية وأكثر
بيانا.

الرأى عندى ن التوحيدى إذا كان فى
شخصيته ما يتوافق مع نموذج
الشخصية المنطوية ففيها الكثير مما
يتوافق مع نموذج الشخصية المنبسطة.

ليس جديدا ولا شاذا، بل هو متكرر فى
الكثيرين من أصحاب المواهب الصادقة
الرواعية. وهم دائما فى حالة خصام مع
المجتمع يحول بينهم وبين الإندماج التام
فيه، ربما لشذوذهم، وربما لشعورهم
بالتميز، ربما لاستغراق المجتمع فيما
لا يحبونه من مبادئ باطلة. وهذا
الخصام القائم باستمرار هو النبع
الفنى الذى يستقون منه أفكارهم ومادة
فنهم، الأمر الذى لم يكن متاحا لأبى
حيان الا فى نطاق النشاط العقلانى
الصرف، المحفوف بالكثير من المشاكل
والقيود والتعقيدات.

عدم تواؤم التوحيدى مع مجتمعه،
وضيقه الشديد والدائم بهذا المجتمع
المنحرف عن جادة الصواب كما يرى، كل
ذلك قد يكون دليلا على خلل مافى
نفسية التوحيدى وشخصيته بوجه عام،
ولكنه فى نفس الوقت دليل على خلل
أكبر وعدم توازن فى ذلك المجتمع
نفسه. فكل ما يعانى به التوحيدى فى
حياته من قلق وعناء وشظف وإنكار
وجفاء، لم يكن هو المسئول الأوحد عنه،
بل ربما كان سببه الأكبر سوء معاملة
المجتمع له، سوء تركيبة المجتمع أيضا.

وصحيح أن التوحيدى مسئول عما
يحدثه فى الناس حوله من تفور
وازوار، إلا أن المجتمع بدوره كان
يعانى من نفس الخلل فى النضج وعدم
التوازن، الدليل على ذلك أنه لم
يستوعب شخصية أبى حيان، فتاريخ
الفكر البشرى يمتلئ بعبارات كانوا فى

انطواء التوحيدى كان إرأبياً، يحمل معنى الرفض المبرر. وبعيننا لا نشتط إذا اعتبرنا أن سلوكه وأفكاره وما يبدو أنه حماقة وتهور، وعدم نضج انفعالى، وعدم تكامل نفسى كل ذلك يؤكد أنه «موقف»، إذ من الواضح أنه يمارس كل هذا بوعى كامل، ويسجله على نفسه فى كتاباته.

التوحيدى عبارة عن موقف متشدد من كل ما يدينه بما فى ذلك معاييه هو نفسه، تلك التى يتكشفا فى الإشارات الإلهية.

وأبدا لا نستطيع الإقتناع بأنه كان يلجأ الى عالم الخيال، والوهم ليستفرق فيه مرتدا عن الواقع. هذا قد ينطبق على شخصية رومانسية حاملة، أما هو فشخصية غارقة حتى إنشائها فى الواقع.

أما الفقرة التى يقدمها الدكتور زكريا من كتاب مثالب الوزيرين ليدلل بها على أنطوائية التوحيدى وأوهامه، وهى فقرة أثبتتها التوحيدى فى كتابه المذكور يصف بها ما دار على

مائدة الصاحب ابن عباد، وفترة أخرى يصف فيها معامل الصاحب له، فإنهما دليل على أن التوحيدى يترك نفسه للتلقائية المعبرة عن موقفه المباشر بالانفعال المباشر.

ما بين موهبة الفنان وموهبة المفكر فى شخصية واحدة يوجد هذا الإنسان العاجز أحيانا عن تفسير بعض البديهيات.

والتوحيدى الذى تحدث كثيرا عن النفس البشرية حتى اعتبره الكثيرون أحد مؤسسى علم النفس قبل ظهوره مبلورا فى الثقافة الأوروبية الحديثة، والذى من الواضح أنه عرّف الكثير عن حقائق النفس البشرية وماتبطنه من غوامض وأسرار ما كان ليهرپ إلى عالم الأوهام كما يصفه الدكتور زكريا إبراهيم. ورغم ما فى شخصيته من انبساطية فإنه ضد هذه الشخصية التى يرسمها الدكتور زكريا للانبساطى، ولم يكن ليقبلها من أجل أن يتناغم مع البيئة الخارجية ويشارك الآخرين من الناحية الوجدانية مشاركة عاطفية متزنة، أو من أجل أن يتكيف وجدانيا مع الأشخاص الذين كان عليه أن يطلب ودهم. فهذه الصورة التى يرسمها الدكتور للشخصية المنبسطة هى صورة طبق الأصل من الشخصية الانتهازية صاحبة الذكاء الاجتماعى التى تمتلئ بما اليوم حياتنا العامة وحياتنا الثقافية بوجه خاص. »

يقول الدكتور زكريا إبراهيم «وحينما كانت المواقف الجديدة تضطره الى تغيير بعض تلك المبادئ أو تحويل بعض تلك القوانين فإنه لم يكن يجد فى نفسه من المرونة ما يستطيع معه القيام بمثل هذا التعديل».

حسن، تلك هى شخصية التوحيدى وتلك هى ميزته. فهذه الشخصية خسر الدنيا كلها وكسب نفسه.

كذبتُ أحترق بك

رسالة إلى القاضي أبي سهل علي بن محمد
في شأن حرق كتبه

أبو حيان التوحيدي

قليلك، والتهب في صدرك من الخير الذي
نمي إليك فيما كان مني من إحراق
كتبي النفيسة بالنار، وغسلها بالماء،
فمجنيت من انزواء وجه العذر عنك في
ذلك كأنك لم تقرأ قوله تعالى عز وجل
«كل شيء هالك إلا وجهه، له الحكم وإليه
ترجعون» وكأنك لم تأبه لقوله تعالى
«كل من عليها فان» وكأنك لم تعلم أنه
لأدب لشيء من الدنيا وإن كان شريف
الجوهر، كريم العنصر مادام مقلبا بين
الليل والنهار، معروضا على أحداث
الدهر وتجاوز الأيام، ثم إنني أقول:
«إن كان أيدك الله قد نقب خفك
ما سمعت، فقد أدمى ظهري ما فعلت،
فليهن عليك ذلك، فما أنيريت له، ولا
اجترأت عليه، حتى استخرت الله عز
وجل فيه أيما وليالي، وحتى أوحى إلي
في المنام بما بعث راقد العزم، وأجد
فتاتر الغيبة، وأحيا ميت الرأي، وحث
على تنفيذ ما وقع في الروح، وترعب في

كان أبو حيان قد أحرق كتبه في
آخر عمره لقله جهادها في رأيه -
ونسأبها على من لا يعرف قدرها بعد
موته، فكتب إليه القاضي أبو سهل علي
بن محمد يعذله على سوء هذا الصنيع،
ويعرفه قبح ما اعتمد من هذا الفعل
الشنيع، فكتب أبو حيان يعتذر من ذلك
إليه:

«حرسك الله أيها الشيخ من شؤم
ظني بمودتك وطول جفائك، وأعاذني من
مكافاتك على ذلك، وأجارتنا جميعا بما
يسود وجهه عهد إن برهنا كنا
مستغائبين به، وإن أهملناه كنا
مستوحشين من أجله، وأدام الله نعمته
عندك، وجعلني في الحالات كلها فداك.
وأفاني بكتابك غير محتسب ولا
مستوقع على ظمأ برج مني إليه، وشكرته
الله تعالى على النعمة به علي، ومآلته
المزيد من أمثاله - الذي وصفته فيه - بعد
ذكر الشوق إلى الصباية نحو حمانال

الحياة هو الذى حقق ظنى بهم بعد الممات. وكيف أتركها لأناس جاورتهم عشرين سنة فما صح لى من أحدهم ودا، ولا ظهر لى من إنسان منهم حفاظ . ولقد اضطرت بينهم بعد العشرة والمعرفة فى أوقات كثيرة إلى أكل الخضر فى الصحراء ، وإلى التكفف القاضع عند الخاصة والعامة، وإلى بيع الدين والمروءة، وإلى تعاطى الرياء بالسمعة والنفاق، وإلى مالا يحسن بالحر أن يرسمه بالقلم، وي طرح فى قلب صاحبه الألم. وأحوال الزمان بادية لعينك، بارزة بين مسائك وصباحك وليس ماقلته يخاف عليك مع معرفتك وقطنتك، وشدة تتبعك وتفرغك. وما كان يجب أن ترتاب فى صواب ما فعلته وأتيت، بما قدمته ووصفته، وبما أمسكت عنه وطويت، إما هربا من التطويل، وإما خوفا من القال والقيـل . وبعد ، فقد أصبحت هامة اليوم أوغد، فإننى فى عشر التسعين، وهل لى بعد الكبرة ، والمعجز أمل فى حياة لذيذة، أو رجاء لحال جديدة! ألسـت من زمرة من قال القائل فيهم:

نروح ونغدو كل يوم وليلة
وعما قليل لانسـرح ولانسـرح
وكما قال الآخر:

تفوقت درات الصبى فى ظلاله
الى أن إتانى بالقطام مشيب
وهذا البيت للورد الجعدى وتامبه
يضيق عنه هذا المكان

والله ياسيدى لو لم أتعط إلا بمن

الخاطر ، وأنا أجود عليك الآن بالحجة فى ذلك إن طالبت ، أو بالعذر إن استوضحت، لتثق بى فيما كان منى، وتعرف صنع الله تعالى فى ثنيه لى. إن العلم، حاطك الله، يراد للعمل، كما أن العمل يراد للنجاة. فإذا كان العمل قاصرا عن العلم كان العلم كلا على العالم. وأنا أعوذ بالله من علم عاد كلا، وأورث ذلا، وصار فى رقبـة صاحبه غلا، وهذا ضرب من الاحتجاج المخلوط بالاعتذار. ثم اعلم ، علمك الله الخير، أن هذه الكتب حوت من أصناف العلم سره وعلايته: فأما ماكان سرا فلم أجد له من يتحلى بحقيقته راغبا، وأما ماكان علانية فلم أصب من يحرص عليه طالبا. على أنى جمعت أكثرها للناس، ولطلب المثالة منهم، ولعقد الرياسة بينهم، ولد الجاه عندهم، فحسرت ذلك كله، ولاشك فى حسن مااختاره الله لى، وناطه بناصيتى، وربطه بأمرى، وكرهت مع هذا وغيره أن تكون حجة على لالى. ومماشذ العزم على ذلك ورفع الحجاب عنه أتى فشدت ولدا نجيبا، وصديقا حبيبيا، وصاحبا قريبا، وثابعا أديبا، ورئيسا منيبا، فشق على أن أدمها لقوم يتلاعبون بها، ويدنسـون عرضى إذا نظروا فيها، ويشتمون بسبوى وغلطى إذا تصفحوها، ويتراؤن نقصى وعيبى من أجلها.

فان قلت: ولم تسمهم بسوء الظن، وتقرع جماعتهم بهذا العيب؟

فجوابى لك: إن عيائى منهم فى

وهذا سفيان الثوري، مزق ألف جزء وطيرها في الريح وقال ليت يدي قطعت من هاهنا، بل من هاهنا، ولم أكتب حرفا.

وهذا شيخنا أبو سعيد السيرافي سيد العلماء، قال لولده محمد: تركت لك هذه الكتب تكتسب بها خير الأجل، فإذا رأيتها تخونك فاجعلها طعمة للنار.

وماذا أقول وسامعي يصدق: إن زمانا أحوج مثلى إلى مابلغك لزمان تدمع له العين حزنا وأسى، ويتقطع عليه القلب غيظا وجوى، وهنى وشجى، وما يصنع بما كان وحدث وبأن، إن احتجت إلى العلم فى خاصة نفسى، فقليل والله تعالى، شاف كاف، وإن احتجت إليه للناس، ففى الصدر منه مايملا القرباس بعد القرباس، إلى أن تفتنى الأنفاس بعد الأنفاس، وذلك من فضل الله تعالى علينا ولكن أكثر الناس لايعلمون

فلم تعنى عينى، أيدك الله، بعد هذا بالحبر والورق، والجلد والقراءة، والمقابلة والتصحيح، وبالسواد والبياض؟ وهل أدرك السلف الصالح فى الدين الدرجات الملى الا بالعمل الصالح، وإخلاص المعتقد والزهد الغالب فى كل مارات من الدنيا وخدع بالزبرج وهوى بصاحبه إلى الهبوط؟ وهل وصل الحكماء القدماء إلى السعادة العظمى الا بالاقتصاد فى السعى، وإلا بالرضى بالميسور، والا ببذل مافضل عن الحاجة للمسائل

فقدته من الاخوان أو الأخدان فى هذا الصقع من الغرباء والأدباء والأحياء لكفى، فكيف بمن كانت العين تقربهم، والنفس تستنير بقربهم، فقدتهم بالعراق والحجاز والجيل والرى، وما إلى هذه المواضع، وتواتر إلى نعيمهم، واشتدت الواعية بهم فهل أنا إلا من عنصرهم؟ وهل لى محسب عن مصيرهم؟ أسأل الله تعالى رب الأولين أن يجعل اعترافى بما أعرف، موصولا بنزوى عما أقترف، أنه قريب مجيب

وبعد شلى فى إحراق هذه الكتب أسوة بأئمة يقتدى بهم، ويؤخذ بهديهم، ويعشى إلى نارهم، منهم: أبو عمرو بن العلاء، وكان من كبار العلماء، مع زهد ظاهر، وورع معروف، دفن كتبه فى باطن الأرض فلم يوجد لها أثر

وهذا داود الطائى، وكان من خيار عباد الله زهدا وفقها وعبادة، ويقال له تاج الأمة- طرح كتبه فى البحر وقال يناجياها: نعم الدليل كنت، والوقوف مع الدليل بعد الوصول غناء وذهول، وبلاء وخمول

وهذا يوسف بن أسباط، حمل كتبه إلى غار فى جبل وطرحها فيه وسد بابها، فلما عوتب على ذلك قال: دلنا العلم فى الأول، ثم كاد يضلنا فى الثانى، فنهجرناه لوجه من وصلناه، وكرهناه من أجل من أردناه

وهذا أبو سليمان الداراني، جمع كتبه فى تنور وسجرها بالنار ثم قال: والله ما أحرقتك حتى كدت أحترق بك.

وَحشِدْ عَلَيْكَ جُزْعَكَ . وَالْأَوَّلُ يَقُولُ :
 "لَقَدْ يَجْزَعُ الْمَرْءُ الْجَلِيدُ وَيَبْطُلُ
 عَزِيمَةُ رَأْيِ الْمَرْءِ ثَانِيَةَ الدَّهْرِ
 تُعَاوِدُهُ الْأَيَّامُ فَيَمَّا يَنْتَوِيهِ
 فَيَقُولُ عَلَى أَمْرٍ وَيَضَعُفُ عَنْ أَمْرٍ
 عَلَى أَنَّكَ لَوْ عَلِمْتَ أَنَّ أَى حَالٍ غَلِبَ
 عَلَى مَا قَعَلْتَهُ ، وَعِنْدَ أَى مَرْحَلَةٍ ، وَعَلَى أَى
 عَمَلَةٍ وَفَاقَةٍ ، لَعَرَفْتَ مِنْ عَذْرَى أَضْعَافٍ
 مَا أَبْدَيْتَهُ ، وَاحْتِجَجْتَ لِي بِأَكْثَرِ مَا
 نَشَرْتَهُ وَطَوَيْتَهُ . وَإِذَا انْتَعَمْتَ النَّظَرَ
 تَيَقَّنْتَ أَنَّ لِلَّهِ جُلَّ وَعَظَمَى خَلْقَهُ أَحْكَامًا
 لَا يَعْاَذُ عَلَيْهَا ، وَلَا يَغَالِبُ فِيهَا . لِأَنَّهُ لَا يَبْلُغُ
 كُنْهَهَا ، وَلَا يَتَّحِلُ غَيْبُهَا ، وَلَا يَعْرِفُ قَلْبُهَا ،
 وَلَا يَقْرَعُ بَابُهَا . وَهُوَ تَعَالَى أَمْلَكَ
 لِتَوَاصِيئِنَا ، وَأَطْلَعَ عَلَى أَدَانِيئِنَا .
 وَأَقْصَيْنَا ، لَهُ الْخَلْقَ وَالْأَمْرَ ، وَبِيَدِهِ
 الْكُسْرَ وَالْجَبْرَ ، وَعَلَيْنَا الصِّمْتَ وَالصَّبْرَ .
 إِلَى أَنْ يَوَارِيَنَا اللَّحْدَ وَالْقَبْرَ ، وَالسَّلَامَ .
 إِنْ سَرَكَ ، جَعَلَنِي اللَّهُ فِدَاكَ ، أَنْ
 تَوَاصِلَنِي بِغُفْرِكَ ، وَتَعْرِفَنِي مَقَرَّ
 خَطَايِي هَذَا مِنْ نَفْسِكَ ، فَاذْعَلْ ؟ لِأَنِّي
 لَا أَدْعُ جَوَانِكَ إِلَيَّ أَنْ يَقْضَى اللَّهُ تَعَالَى
 تَلَاقِيًا يَسِرُّ النَّفْسَ ، وَيَذْكُرُ حَدِيثًا
 بِالْأَمْسِ ، أَوْ يَفْرَاقُ تَصْغِيرَهُ إِلَى الرَّمَسِ ،
 وَتَقْدَعُ مَعَهُ رُؤْيَا الشَّمْسِ . وَالسَّلَامُ عَلَيْكَ
 خَاصًّا ، بِحَقِّ الصَّفَاءِ الَّذِي بَيْنِي وَبَيْنَكَ ،
 عَلَى جَمِيعِ إِخْوَانِكَ عَامًّا ، بِحَقِّ الْوَفَاءِ
 الَّذِي يَجِبُ عَلَى وَعْدِكَ وَالسَّلَامِ ،
 وَكَتَبَ هَذَا الْكِتَابَ فِي شَهْرِ رَمَضَانَ
 سَنَةِ ٤٠٠ هـ

والمحروم، فأنين يذهب بنا، وعلى أي باب
 نحط رحالتنا؟ وهل جامع الكتب، إلا
 كجامع القضة والذهب؟ وهل المنهوم بها
 إلا كالحريص الجشع عليهم؟ وهل المغرم
 بحبها إلا كالمكاثر بهما؟ هيهات
 الرحيل والله قريب، والثواء قليل،
 والمضجع مقص، والمقام مض، والطريق
 مخوف، والمعين ضعيف، والأعترار
 غائب، والله من وراء هذا كله طالب؛
 نسأل الله تعالى رحمة يظللنا جناحها،
 ويسهل علينا في هذه الفاجعة غدوها
 ورواحها، فالويل كل الويل لمن بعد عن
 رحمته، بعد أن حصل تحت قدرته، فهذا
 هذا.
 ثم أني، أيدك الله، ما أردت أن
 أجيبك عن كتابك، تطول جفانك، وشدة
 التواني، عمن لم يزل على رأيك
 مجتهدا، وفي محبتك على قربك وثائق
 مما أجده من انكسار النشاط، وانطواء
 الانبساط، لتعاود العلل على، وتخاذل
 الأعضاء مني. فقد كل البصر، وانعقد
 اللسان، وجمد الخاطر، وذهب البيان،
 وملك الوسواس، وغلب اليأس، من
 جميع الناس. ولكني حزنت منك ما
 أضعت مني، ووقيت لك بما لم تف به
 لي. ويعتز علي أن يكون لي الفضل
 عليك، أو أحرز المزية دونك، وما جداني
 على مكاتبتك إلا ما أتمله من تشويقك
 إلي. وتحرقك علي، وإن الحديث الذي
 بلغك قد يدد فكري، وأعظم تعجبك،

تجسّوص

قصص:

زكريّا عبد الغنى / عبد الفتاح عبد

الرحمن الجبل / طارق السيد إمام

شعر:

مبسعود شومان / مصطفى عبادة / خالد

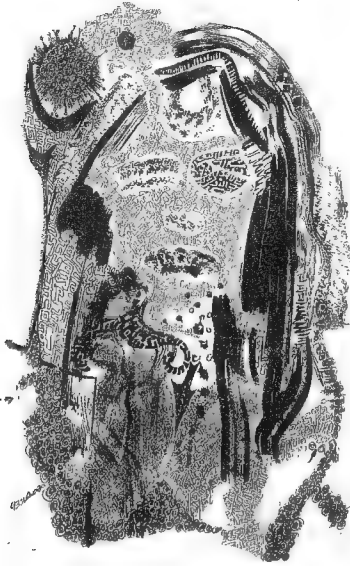
حريب

عبور

زكريا عبد الغنى

سحابة بيضاء ، جعرانان قديمان
أغيران فى علبتين صدئتين..
صبغت بالأحمر وجنتين، هما
جلدتان جافتان فوق عظمتين نائتين.
فى بواكير الصباح تقف فى النافذة
، تحديق فى الرائحات والغايات، تشرب
دخان سيجارتها، وتقبض على حديد
نافذتها بيد عفاء .. حتى يقبلا .. فى
باكورة العمر الجميل .. يقف عند رأس
الشارع ينتظرها، يتململ قلقا، ينظر
الى سماته وكتبه فى يده ، يتلفت

نافذتها فى الطابق الأرضى .. يبين
وجهها خلف حديدها المتفرج المتشابك
لافت ملون بلا وهج ، يتصاعد الدخان
من سيجارتها المخبأة ، يتخلل القضببان
يعلو.. يتبدد .. تجاعي وجهها خيوط
منكبوت ، تتلاقى عند فجوة خاوية. فى
الزمن الغابر كانت الأسنان لؤلؤا
يحوطه المرجان.. الآن تأخذ من قلم
ألشفاء لونه ولا تأخذ روحه .. فاقة
شفاهها اليابسة ، اكتشحت ولطخت
جفنيها بالسواد فقامت العينان خلف



كالعصفور، وعندما تقبل بهم بالمسير ، وما أن يخطو خطوات قليلة حتى تخاديه ، حقيبة كتبها مفتوحة ، تضمها الى صدرها في حنان ، تمشي مطرقة أهدابها مسبلة ، ووجنتها حمروان من برد الصباح اللذيذ ومن خجل الحب الجميل، يحادثها خافت الصوت فتهمس أحيانا وتسكت حيناً، ويرفرف في صدرها عصفور صغير ينقر شفاف القلب ويطير ، يقف فوق غصن يغنى فتخفق أجفانها، وعندما يحاذيان النافذة ترمق العجوز بنظرة جانبية فتجاوبها بغمزة من عينها ، مهرجان الألوان في وجهها الندى .. وردى .. أحمر .. وردى .. تجاوز النافذة فتتعقب عيون العجوز قدأ يتراقص ، تهتز الجونلة ، ويدق الخصر ، وينبسط فوق الظهر شعر كالحرير.. يبدو الشارع أمامها طويلاً، عندما تمتص العجوز سيجارتها يختفيان عند المنحنى.. انتهت السجارة .. تلقى بها من النافذة.. تستلقى على ظهرها وتغمض عينيها.

عصفور شجرة الصابار

عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل

عاد رذاذ الماء يصيغ وجنتى بالقلق..
الا ان احاسيسي المطمئنة ما فتئت
توحى الى بالثقة وعدم الخوف من
المستقبل.

أوحت الى احاسيسي بأن عصفوري
سوف يأتى ورائى فاراً من قفصه بعد أن
صوحت كلماته بأغنيات الحب القديمة.
عصفوري.. طار يا أمى صابحاً منذ
زمن أمام البيوت التي تفضت
واجهاها من فرط القدم.. أنا أحب.. هو
يحب.. انا لست خائفاً.. أنا أقوى.. أنا
الذى هو.. هو الذى أنا.. أجذب خيوط
الشمس من عيونها.. أصعد إليها..

الميدان يبع بالخلق.. دوامة ساطعة من
الأجنحة أقدام حفاة بدون أجنحة..
أشرعة بيضاء.. ماذن.. قباب.. هذا المقام
وكى الله الصالح... الفاتحة ... آمين.

فوجئت بشخص يسألنى عن اقرب
نادٍ ليلى... بيد انى كنت قد مضيت
بصلاتى حتى إستغرقتى النظر الى
رمسيس الواقف بجلال وهيبه وعلى
شفثيه آيتين للعذوبه والوقار، ثم
داهمنى الليل حتى خلته يضغط بقدميه
على قاعدته الجراتينية، فيضخ- خلال
مسارب من تحته- ألوان الرغبات
المدفونة فى أعماق الانسان.

أوقظها، استيقظى يا شمس .. حدقنى فى
عقول ديدان الذكريات المستقبلية أرخ
خيوطك على القادم من بسكرة ذات
هوامش وحاشية تنشب فى جسد السنة
من اللهب، والسنة من الثلج.

السنة لا يشفيه منها سوى الغناء فى
بيت من الحديد .. جدرانها قطعة من ليل
وحديد .. أنا أحب .. هو يحب .. أنا - من
وجهة نظر الآخرين - سوداوى .. نعم ..
يعيش على ضفاف النيل ولا يتدفق على
شفتيه سوى العطش، وفى عزلته التى
فرضها على نفسه، يظل يعانى الشعور
بالاضطهاد.

انه أنا - من وجهة نظره هو -
منحط .. نعم. سادى يعذب نفسه
بالاستحمام ثلاث مرات كل يوم .. ذلكم
الذى رحل فى قطار الفجر .. حين كانت
أذيال الشهب تسقط تحت قدميه، وثمة
امراة لها ملامح وجه أمه - كانت تلوح له
بمنديلهما، مؤكدة، أنها ستظل تنتظر
أوبته.

فى ذات اللحظة، وقف اترايه على
الضفة الأخرى، يتراقبون خروجه من
الماء .. على رفيف الأمانى المنحطة، وعلى
صدره باقة من حكايات من المدن البعيدة،
وفى المرات التى كانوا لا يصدقونه،
يبدو مكتهلا فى جهامة:
الاتصدقوننى؟

أشاعوا بأنه ليس مثلهم فى شئ، وأنه
لا يعرف شيئا من تفاعل الذرات
وانشطارها، كما تؤكد لديهم عجزه حينما
لم يستطع استقطاب نواة واحدة لها
طبيعة الوحدات اللازمة للنمو
والارتقاء.

أنت لم تقرأ داروين .

اذن فأنت جاهل.

ظل - لفرط ضعفه وجهله - يدعى أن
طاقة حبة لم تنفذ بعد، وأنه لا يزال
قادرا على معانقة الحياة وهو يفكر فى
المتع التى وراء ظواهر المتع، وأن شبكه
بالحياة لا ينسب إليه البتة إدمان
قراءة صحف البلدة الثلاث، فى دورات
المياة الحكومية، حيث تنعقد فوق رأسه
سحابات من دخان سيجارته، ويده
تخدش حياء جدران المرحاض بعبارات
عدها جميع من قرأوها - بعده - عارية:

هذا أنت

كنت راقداً فى سريرى .. قلت:

أجل ...

لم أع الا على صوت عصفورى ينقر
أشواك زهرة الصبار. على ألتو، تذكرت
انه هو الذى ايقظنى من سباتى وليس
الآخر، بعدما ظننت اننى مقضى على لا
محالة فى بيت من حديد، ولعله جاء
يوقظنى كى أتذكر اليوم الذى زرعت
فيه الحب حتى نما والتفت اغصانه حول



شباكي:

قال هو .. أجيت أنا:

والى اين انت ذاهب؟

الى بيت عائلة « لا »

لماذا؟

لأن بيت عائلة « نعم » تموت

الآن على وقع تصفيق التديس

وحين أفاض لى عن مآثره التى

تتحصر فى عدم قبوله لوقائع الأمور

أفحمته ، حتى عرف انه سار فى مسافة

بلا مساحة ، فطأ رأسه وراح ينظر الى

بضجر وضيق.

السرطانات وسيدة الفلك

طارق السيد إمام

فتحه ربما يعيدها المارد.. ولكن الذى خرج كان سيدة ، حملتهم فى واحدة.. وبدأت فى العبور .. وغير بعيد.. كانت الابراج تنتصب وتومض فراحت تدنو..

(٢) حكاية أولى عن الانتظار

حين فردت ذراعيها .. ارتج برج السرطان . وحين جعلت منهما أجنحة.. احتوت باقى الابراج، كانت تجلس على محيط الدائرة ثم تدورها .. فتقوم

(١) حكاية الساحر والعفريت

كان على الشاطئ أن يطغى.. كى يتعالى المد.. فتتقاذز السرطانات وتتبادل الأمكنة .. ولكنه لم يفعل.. فأخذت ترتعش وحيدة حتى وجدت القمقم القديم.. وكانت قد قرأت قصة «الساحر والعفريت» وربما شاهدت (لص بغداد).. فخافت ان تفتحته.. ولكن البرد كان شديداً .. والماء انحسر فصارت السرطانات عارية .. فقررت

السرطانات وتبحث في الآخرين عبقها..
فيتساقطون ، وكان برج العذراء يتم
بورته . فانتصب بعيداً ولما انتهى..
احتلت قوسه الأكبر .. وطربت التي
تمشط شعرها.. وراحت تفتسل.. ثم
استكانت فيه .. تنتظر الأسد..

(٣) حكاية ثانية عن الانتظار

احتلت برج السرطان .. ولما كانت
السرطانات قد رأت ما حدث للعذراء ..
فقد خرجت وأخذت تصلى.. ثم أفسحت
لهن مكاناً.. فدخلت السرطانات وعادت
الصلاة. وهي أحست بالجوع وكان فلكتها
يتدور فخافت ان ياكل الترس يدها ،
وكانت السرطانات تنحنى لتركم . وكان
انحناءها الطرى يغريها ، فاكلتها وصار
البرج خالياً .. فتهيأت بهيأة لبؤة..
وعادت تنتظر الأسد.

(٤) الدخول في حكاية التجربة، وما حدث من ملك الغابة

كانت اللبؤة تتمرغ مع الأسد في
فناء الفلك ، وكانت هي عارية ، فأشارت
للأسد.. ولما رآته يقترب.. ولما كانت
خائفة من فحولته .. فقد أغمضت
عينيهما.. وأطبقت جفניה على
حارسيهما حتى أحست بمن يطبق عليها
ويختوى جسدها بأكمله فخفق قلبها..
وأسلمت جسدها تماماً وانخرطت في
التمرغ لاحظت ان الذي كان يحتويها
بدأ ينحسر حتى هبط عند قدميهما..
فتفتحت عينيهما .. وأيقظت الحارسين

(٥) حكاية أولى عن الاشياء الصغيرة المحرمة

كان سرب السرطانات يعدو ..
وكانت تحاول اللحاق به .. فلا تستطيع
.. ثم انه تفرق كل اثنين في اتجاه ..
وهي انتصبت فصارت مركزاً للدائرة
الأخذة في الاتساع .. بدأت الدائرة
تتخفى شيئاً فشيئاً وراء التلال
الصغيرة .. وهي صارت وحيدة
فتسلقت أعلى ربوة ... ورأت..

كان كل سرطان مع سرطانة قد
صارا جسداً واحداً.. ثم أن السرطانات
افترقت كاشفة عن سرب صغير من
السرطانات يهبط من البطون الصغيرة
المنتفخة .. مكوناً أزواجاً صغيرة ما
لبثت ان بدأت في التخفي.. أخذه في
الالتحام من جديد..

(٦) حكاية ثانية عن الاشياء الصغيرة المحرمة

كانت الشاشة التليفزيونية تضيئ
بلون فسفوري وكانت السرطانات
تتصاحب على (الريموت كنترول) وهي

مع الايادى فيشتد صراخه .. وباقي
السرطانات انكسحت .. وانخرطت فى
البكاء .. ثم إن الرائحة فاحت حتى ملأت
المكان .. والهواء تشبع بالعبق فتسلل
إلى الأنوف الصغيرة .. والبطون
الصغيرة كانت خاوية.. فتبادلت
السرطانات المشورة .. وأفتى كبيرهم
بأن التضحية بفرد خير من إبادة جماعة
.. فقررت ان تتناسى الأمر ولو مؤقتا
.. وانخرطت فى الطعام..

(٩) حكاية ما حدث من فلك الفلك

استكانت بجانب خانق كلبشة
وبدأت تغنى أغنية نوبية .. فتلبسها
الطمس وأسكنها تشالا فخارياً .. وكان
سرطان يعيث مع سرطانة فانتجها
لغيابها وناديا باقى السرطانات حين
لمحتها السرطانات تنقص .. أخذت فى
الضحك حتى استلقت على بطونها ...
ثم حين لامستها .. تلبسها الطمس هى
الأخرى وأسكنها بجوارها..

وكان الفلك يدور .. وكان الفخ
الأرضى محكما .. فحافظ على موقعه
فى الهواء .. وانتشلهم من أعلى... ثم
طار بهم نحو الابراج..

(١٠) حكاية الرحيل

كان على الافلاك ان تدور دورتها
حول الارض .. وكانت هى قد ينست من
مغازلة ملك الغابة .. فحملت
السرطانات فى الكيس.. ودخلت المركبة
.. وانخرطت فى الدوران..

شاهدت اللقطة المغرية . فأخرجتهم إلى
الطعام.. وكان عقب الباب يسمح
بتسرب السرطانات.. فالتصقت به ثم
بدأت فى المرور.. كانت الشاشة مركزة
على اسد ضخم من الكرتون .. وهى
كانت تلتصق بالشاشة وتحوطها مطلقا
أهه ألم كبيرة .. وكان جوف السرطانات
صغيرا بحيث لا يتسع للضحك والطعام
فى وقت واحد .. فسابتلعت آخر
اللقيمات .. ثم انفجرت فى الضحك..

(٧) حكاية صغيرة عن السرطانة والشبل

لم تكن السرطانة تدوى بما يحدث ..
فقط كانت تنظر للعدسة .. فتجد
البطن منتفخة.. والسرطانة لديها من
الشهور اربعة ومن السرطانات تسعة..
ولكن هذه المرة تختلف .. فقد قيل ان
السيدة قد مسها مس من الجنون فى
واحدة من لحظات السخونة .. ففعلت ما
فعلت . لذا فقد كان من الغريب حقا ان
تخرج من البطن سرطانة بكل صفات
السرطانات.. البطن الصغير المنتفخ..
والجسد الطرى اللين .. والعيون
الصغيرة المزججة..ولكن الاغرب حقا ..
ان الشبل كان يقوم باللعب فى الغناء
المجاور .. فبافتته بالالتحام وهى تحبو.

(٨) حكاية صغيرة عن البطون الخاوية

كان الانشاد قد طال كى يطغى على
صوت الصراخ.. ولم تكن الايادى
الحديدية المنتهية لتكف عن الدوران ..
والسرطان الدسم المشوى كان يتحرك

شعر

حاجات من غير

شيش

مسعود شومان

وانتفى فى المطبخ وقطتك	ساعتها كان هلك ورا
«سوسكا»....	الشبابيك
إيديها باديكى ف غسيل	ومعايا عصفورتين
المواعين	واحده ريشها عليه دمك
وسعيد لسه بيذاكر ف ابن	والثانية من غير ريش
عربى	طيب ايه فتح جرحى على آخره
وهو تحت البطانية	وعوم المراكب تحت تلك
وكوثر لسه بتبعث جوابات
عليها بقع	العمارة رقم ٦
سندويتشات الطعمية	وحس ابوكى وهو جاي م
.....	الشغل

الواحد حاسس ان الحاجات
بتكركب..

وان الكلام متعدد وان جاهين
بيطبطب على ضهرى..
وبيقولى براقو..
على خيبة إيه!

وحاسس إننى متلخبط ومش
عارف اقول كلام حلو..
زى زمان

وان الواحد لما بيشفوف راجل
ماشى ف الشارع
أكنه شاف كل رجالة مصر

وعيالها ونسوانها..
والعفرة على وشوشهم
وان مرأتى اللى لسه

متجوزتهاش ماشيه ف جنازة..
ف ايديها منديل احمر وشايه
علم ملوش ولا لون..
لكن عليه نسرين بياكلوا

ضفدعه..
والناس ورا ميت بتقول لا إله
إلا الله..
على خيبة إيه!

...
إذا كنت أنا اللى هو أنا
خسرت ف الطاولة
وحسيت بعدها إننى لازم اخبط

لى ازاتين بيرة..
عشان انسى الشئ اللى
بيجرجرنى من ديلى يوماتى..
ويمرغنى ف الوحل

واقابل نفس النخلة المقطوعة

ونفس العيل اللى ماشى يزك
....

فيه حاجات كدا زى ما هى
واقف لى على جمجمة كبيرة..
وماسكة شرشرة

يمكن ابويا باعتها تنتقم منى
لانى ما طاورعتوش لما قال لى
روح هات لى..
دخان قص ولسعنى على قفايا

حتى شوفو
لسه ايديه معلمه بالدم
وأنا واقف ف الحارة
الوسطانية اللى بين بيت «أم

كامل»
والحاج عبد الله الطنطاوى
رابط وسطى بحزام
ويطير دبابير

...
الحاجات اللى عرفتها نسيتنى
لانى دلوقت بقيت عارف بنات
طالع لهم بزاز

وبيليسوا جونلات تركواز
وبياكلو «ماكسى» و«جرسى»
وبيحطو رجل على رجل
وهما قاعدين ف جروبي

وأنا لسه مش ناسى الاشف..
اللى كانت أمى تقول لى عليه
دايتجرب بسكينة

والبربور اللى نازل على خدى
زى المده
وكم المريلة المسود والشرز

واقابل نفس النخلة المقطوعة



البنى

....

الحاجات لسه واقفة

ابويا بجوزته

الورده اللى زرعت على سفرة

الفستان

سعيد وابن عربى وحتى

ماركس والجابرى

وعفى حسين بحراية لسه بيلم

ورق م الشوارع

وولاده دلوقت بنو عمارات

وبقو صحبات ملك

وبيتنططو على خلق الله

الحاجات زى ما هى أو مش زى

ما هى

وأنا لسه بدور على القهاوى

برجل واحدة

من «زهرة البستان» له خادم

الحرمين»

يا قلبى لا تحزن

شعر

بألف

إلى أخى د. أحمد يوسف: الناقد السينمائي.

وه أحمد الطويلة... يغنى

مصطفى عباده

إلآبحنن دامع.

* نودع أشياءنا أدرأجها،
ولأنبكى كالمراهقين.

نعترف فقط:

أن أمهاتنا تخلن عن الحياة
وأن الآخرين يعطون..
شرعية لحياتنا..

ليقتلوننا.

معذورة أدرأجنا،

وتفاصيلنا - إن بقيت - !!!

أولئك غابتي التى ملحتها،
حتى عذبت سكاكينها لقلبي :-

* ضدقنى يا أخى
لاجمرة الشعر

ولا ارتعاش أنشئ ألفته،
غير رائحة الجثث
التي تعمل.

كيف أقول لك:

إنني تغيرتُ،

دون أن تُسى فهمى؟

وأننى مامن مرة قلتُ:

أحبك،

* لن تدخل التاريخ

صدقنى

ولن يشفق عليك أحد

باكثرمـن: لاعليك

ترى: سيكون عزاؤك

كما تحب أن تردد؟

إنك تحبهم جميعا

وإنهم فى النهاية

جاحدون

لابأس أن تتغير

بمحبة

* كلما قلت:

هاوية تهل.

تهل وردة،

تعذبنى بهذا الأريج

المذبذب:

هو عينه «عبد الحليم حافظ»

وعينها المرأة

من خدع الآخرين إذن...!

فما كسبت المرأة،

وخسرت الغناء!

* - سبب كاف للخيانة :

لم تأخذنى للسماء

ولم تكلمنى عن تاريخ أعضائى

لكننى أفهم جسدى جيدا

أنت حبيبى،

لكن طريقة البدن مختلفة

*:سبب كاف للقتل:

لم تبتهجى لقصيدة

ولا قدرت سهوى

أعنى جيدا،

كيف كان «يوم الجمعة» * زاهيا،

وفتح الطريق

للطواحين أن تعمل

* أكان لابد من انهيـارات جديدة؟

أم لابد من طلل قصرتـه.

ثمة غواصون،

من الحلقوم إلى آية الروح

فارتقبهم.

سيجيئون بلامصفحات

أو أحذية ثقيلة

فقل للمدانين: أبشروا

وقل لى: لاعليك

- أيضا-

حسن خضر *

(١)

النقيض تماما،

مع ذلك تتحابان كقساوسة.

وحين يأتيك صوته

تنظر من فرجة الباب

للسماء،

فلا تـري ملائكة

لاتحزن،

سيعاود الاتصال مرآة،

لكننى سيدها،

وشاربها:

ربما تعشقنى امرأة

ولا أعرف!

وأموت قبل أن أعرف،

ويمتعنى ذلك قليلا

ويدغدغ كبريائى!!

* بصبايات جديدة

كل يوم

تسهم فى إفساد العالم،

وتنطح الصباح

* بحق الشياطين كلها:

أنت مشروع طاغية

أيها الفأر

* كان على أن:

أترك الصباح

أو أودعه

بابتسامة متقنة

ماعلى أنا

من هذه الطواحين.

شاكيا غيابك

يادرش:

إلى،

الليلة خم

وأصدقاء يسألون عنك.

ستعتذر- مهذبا-

، فيما أنت،

غارق فى تأمل رائحة الطبيعة

لاتسألنى:

هو باب لخروج ميتافيزيكاك؟

فإننى أحن إليه.

(٢)

باب جديد لمدرسة أخرى

لافرق

فالموت واحد،

والجثث التى تطفو من القاع

واحدة

والروح واحدة،

تصور؟

يناير- فبراير- ١٩٩٤

* إنها ليست خطاياى بالضبط.

* يوم الجمعة، اليوم الذى لقيت فيه زوجتى

* الشاعر حسن خضر. صديقى

شعر

زغاريد

خالد حريب

هربان من اللحظة
أكتب عن يمام طائر فوق بحيرة التمساح.
وعن فلوكة وصيادين
طالعين يواجهوا الرمل بالمجداف
ويخشوا في عضم الطريق
تايهين
ما بين درب البرابرة والحسين
ومحطة الإسعاف
يسألني صاحبي القديم
تقدر تكون عكاز وانت كسيح الرجل
أو تشتري الأحلام

من روح مابتحسش
دخلت عينيه الميدان
تننتش بواقى الحلم
من وش اللى ماشيين ع الطريق
واحد
بيستنى الإشارة فى زحمة مقصودة
والثانى
بينط من فوق خطوط المشاه
كانت الغُترة
بتضحك على بوابة الفندق
والبنات بتدارى فخذها
بنفخ دخان السيجارة
كراتين سقنچ
ومنديلين
ولبان
وبنسة شعر
أو كلمتين فى أى مكتب يشتغل بالفاكس
فيها إيه
لو اشترينا العطر من باريس
والجيبه م العتبه
ونسعين بالنفط ونكشف الركبة
الدبلة كانت
خانقة الصابع العاشق
وأنا...
هربان من المحظة أكتب
إلى « بنت الحلال »
بكتفها بتزق صوت البنفسج فى الاتوبيسات
واحد وتلاتين بشرطة
يرفض معانى المفردات
واحد وشاعر
قبل ما يشعر بحاجة
لو تنطلق طُوب.. مات زغاريد جهنم فى النهار

يمكن يكون فلك الحصار
 رحلة
 وطن
 موت
 كلام
 أو أى حاجة والسلام
 ممكن تأكسد مخنا
 بالفلسفة والمنطق والاحتشام
 كانت سلالك من رخام
 تدخل حرمك فى مكان مزنوق
 زحمة الكراسى
 من غير سبب معروف
 والانتظار مكسوف من رسمة الحالة
 وأنا كنت لسة بيشترينى الخوف
 تيجى رضايتك ناحيتى
 صوتك يدغدغ مهجتى
 وأتحنى للرغبة والاكتمال
 قبل ما أفهم إننا
 راح نختلف على عدد العيال
 لكنى بافهم
 فى اللقمة..
 إمتى تكون متغمسة بالدم
 أو اللى نازف م الودان
 إما اللى ازف من جبينك خجل
 حزن وزعل
 أو اللى طالع
 م الكيد للمرئ
 شاعر برئ
 بيغنى للحزن اللى نابت على غيار الريق
 والامان المستحيل
 بكره البخيل
 لساها بيعشق فكرته.

الديوان الصغير



أشدّ على أياديكم



مختارات من شعر
توفيق زياد

والهزيمة أنواراً من الأمل والرجاء ، كان المواطن العربى فى أمس الحاجة اليهما . ومهما كان ماوجه بعض النقاد والشعراء من نقد إلى شعر المقاومة الفلسطينية آنذاك ، فإن المؤكد أن هذا الشعر قد أضاف رافداً خصباً لحركة الشعر العربى الحديث ، كما قدّم لحياتنا الأدبية مضامين جديدة وأشكالا فنية غير مسبوقه ، فضلاً عما جسده من قيم ثورية وأخلاقية وإنسانية ، ساهمت فى رأب الصدع الكبير فى نفس الانسان العربى ، ليتمكن من مفادرة منطقة الانكسار وجدل الذات .

وربما كان زياد أقرب من زميليه (درويش والقاسم) إلى المباشرة والتقريرية- كما أشار عز الدين المناصرة فى تقديمه للأعمال الكاملة لزياد- بسبب توجهه الى بث الروح الصامدة فى قلوب أهله ، لكى يستطيعوا استعادة الأرض والحرية والجمال .

لكن الدور الذى لعبته أشعار توفيق زياد فى تكوين وشحن الوجدان الوطنى والتقدمى لأجيال متتالية سيبطل مفخرة خفاقة له ، وللشعر ، وللأرض التى ماتزال محتلة .

ح.س

هل يمكن لأحد من شباب الحركة الوطنية المصرية (والعربية) فى ربع القرن الأخير أن ينسى تلك الانشودة الجميلة:

«أنا ديك»

أشد على أيا ديك

أبوس الأرض تحت نعالكم

وأقول: أفديكم»

هذا هو توفيق زياد (١٩٢٩-١٩٩٤)

الشاعر الفلسطينى العربى الكبير ، الذى رحل فى ٥ يوليو الماضى بعد حادث سيارة أليم .

كان توفيق زياد شاعرا فى قلب مجموعة من الشعراء الفلسطينيين (ضمت محمود درويش وسميح القاسم ومعين بسيسو وراشد حسين وسالم جبران) نقلوا الشعر الفلسطينى من طوره التقليدى العمودى إلى طوره الحر الحديث .

لقد تواكب ظهور هذه الكوكبة مع انطلاقة الثورة الفلسطينية المسلحة عام ١٩٦٥ من ناحية ، ومع هزيمة حزيران القاصمة عام ١٩٦٧ من ناحية ثانية .

وكان من نتيجة هذه المواقبة المزدوجة أن شهدت حياتنا العربية واحدة من أنبل الظواهر الشعرية المعاصرة: شعر المقاومة الفلسطينية فى الأرض المحتلة .

هذا الشعر الذى أضاء فى ليل اليأس



تضحك للشمس، وتطلق النّوار.

••

حملتها من وطني الحبيب
خبأتها في جرحى المشبوب
أطلقتها- فراشة سعيدة-
في أفقك الرحيب
ياموسكو
ياملتقى الدروب.

مصر ١٩٥١

ياتيل وشطك يضطرم
وصخور روافده حمم

ملتقى الدروب

أتيت من مدينة مشبوحة على صليب
معى، تحية حروفها لهيب
حملتها من وطني الحبيب
من المشردين فى الجبال والسهول
من الذين شققت ظهورهم
سياط الاستعباد
واهترأت أكفهم ليتخمد الاوغاد
من أمهاتنا الملفعات بالسواد
من مقل الأطفال
من ياسمينة تسلفت سياجنا
تعاثت النهار

واليوم.. لتقطع أيديهم
وليسحق.. هامتهم.. قدم

أحب ولكن

أحب لو استطعت بلحظة
أن أقلب الدنيا لكم: رأسا على عقب
وأقطع دابر الطغيان
أحرق كل مفتصب
وأوقد تحت عالمنا القديم
جهنما، مشبوبة اللهب
وأجعل أفقر الفقراء يأكل فى
صحون الماس، والذهب
ويمشى فى سراويل
الحرير الحر والقصب
وأهدم كوخه... أبنى له
قصرا على السحب
.....

أحب لو استطعت بلحظة
أن أقلب الدنيا لكم رأسا على عقب
ولكن.. للأمور طبيعة
أقوى من الرغبات والغضب
نقاد الصبر يأكلكم فهل
أدى إلى أرب؟
صمودا أيها الناس الذين أحبهم
صبرا على الثوب
ضعوا بين العيون الشمس
والفولاذ فى العصب
سواعدكم تحقق أجمل الأحلام..
تصنع أعجب العجب

ويطولة شعبك يهنؤها
أن التاريخ لهاقلم
وطن يسترجع ما عرفت
من عزة ماضيه الأمم
الحق هده وقائده
والبذل لثورته علم
زحفت حمراء ممردة
تغنى الظلأم وتلتهم.

**

يفديك بنوك بأنفسهم
فعلى تحريرك قد فطموا
العيش يضيق إذا غضبوا
والموت يطيب إذا ابتسموا
والخطب يشد سواعدهم
والنصر يضئ قلوبهم
فهم الفولاذ إذا عجموا
والقول الفيصل والحكم.

**

يامصر وشعبك منطلق
يتحدى النار ويقتمح
الكل يدبب خنجره
ولسحق نضالك يزدهم
ساروا فى موكب ذلتهم
ومضى «جون بول» يقودهم
نهبوا خيراتك مارحموا
وبعصر دمائك كم نعموا
جيب المستعمر متخمة
وبجسمه يلتف الدسم
والباشا أقصره امتلات
والبيك يحف به الحشم
والتاج تزيينه درر
من كدح زنودك تنتظم

من وراء القضبان

-١-

ألقوا القيود على القيود
فالقيد أوهى . من زنودى
لى من هوى شعبى،
ومن حب الكفاح، ومن صمودى
عزم.. تسمر فى دمي
نارا على الحطب الشديد
ياطغمة أسقيتها..
كأس المذلة، من قصيدى
مرغتها فى الوحل حتى جيدها،
ونصبت جيدي
وبصقت ملء عيونها
حقدي على عيش العبيد
ياطغمة المسخ الجبان
يضج- موتور الوعيد
لاتسبى زرد الحديد،
ينال من همم الأسود

حولى الرفاق، كأنهم..
لهب تمنطق بالحديد
عشرون كالفضب الملقح
نطفة البأس العنيد
عشرون من شعب
تحول فى الفكاح الى جنود
فى غرفة سوداء- لولا..
حزمة النور البديد
يعلو بها صوت النشيد، كأنه..
قصف الرعود
يأتى إلينا يلهث السجان،
كالذئب الطريد

ويسيح: «ما هذا...؟»

فيغرق صوته موج النشيد

-٢-

دارت يد السجان بالمفتاح،
تغلق كل باب
إلا بقايا كوة
من خلفها تبدو الروابي
ويلوح رأس الكرمل المخمور
برقع بالضباب
الفجر فوق جبينه المعنز
كالعاج المذاب
وتلوح بين شعابه الخضراء
فى كنف الهضاب
أعشاش عشاق تطوف حولها
قبل الشباب
وأزاهر مكحولة، وكأنها
مقل الكعاب
والريح تهمس
للصنوبر، للبراعم، للغياب
ياطيب تلك الوشوشات،
كأنها همس التصابي
غمزت جوانحنا، فهاجت
بأد كارات عذاب.

ياحامل المفتاح
ماشوقى لأكل أو شراب
كلا.. ولا للقاء أم
قد تعودت اغترابى
لكنه للشارع المطلول فيه
دم الشباب

زحفت جوانبه بشعب
غير محنى الرقاب

-٣-

إن يحبسونا.. إنهم
لن يحبسوا نار الكفاح
لم يحبسوا عزم الشباب الحر
يعصف كالرياح
لن يحبسوا أغنية
تعلو على هذى البطاح
شرقية، عربية الألبان،
حمراء الجناح
طلعت على الأرض الضميمة
مثل آلهة الصباح

لن يحبسوا حبا لشعب
ضارب فى كل ناح
شعب يقلبه الطفافة على
فراش من جراح
عشر- تحداها..

بأمال منورة.. وضاح
الخيمة السوداء أذبلها الحنين
إلى الرواح

ومضت بها حدق العيون، كأنها
حد السلاح
متطلعات للذرى السماء
فى الوطن المباح
للتين، للزيتون،
للطير المصفد، للأقاح
للطل يلمع فى السنا
وكأنه ريق الملاح
للمرجة الخضراء..

للبيت المعرش.. للمراح
**

ماضاع حق.. خلفه عيناك،
ياشعب الأضاحى..

-٤-

ياطغمة الحكام زيدى
هل لاضطهادك من مزيد..؟
ألقى القيود على القيود
سوداء، باردة الحديد
سيعود شعبى فى ضياء الشمس..
من خلف الحدود
سيعود للطلل المهدم
يبتنيه من جديد
سيعود للأرض الحبيبة،
للزنابق، للورود
سيعود..
رغم النار، والأغلال،
خفاق البنود..

باقون على العهد

ياشعبى..
ياعود الند..
ياأغلى من روحى عندى
إنا باقون على العهد
لم نرض عذاب الزنزانة
وقيد الظلم، وقضبانة
ونقاس الجوع وحرمانه
إلا لنفك وثاق القمر المصلوب
ونعيد إليك الحق المسلوب
ونطول الغد من ليل الأطماع

حتى لا تشرى وتبيع..

حتى

لا يبقى الزورق.. دون شراع

يا شمعى.. يا عود الند..

يا أغلى من روحى عندى

إننا.. باقون.. على العد..

ودفع القلب أعطيك

فمأساتى التى أحيا

نصيبى من مأسيتكم.

أناديكم

أشد على أياديكم..

أنا ماهنت فى وطنى

ولا صغرت أكتافى

وقفت بوجه ظلامى

يتيمًا، عاريا، حافى

حملت دمي على كفى

وما نكست أعلامى

وصنت العشب فوق قبور أسلافى

أناديكم.. أشد على أياديكم..

ريح من الشرق

دموع هذه الريح التى

تأتى من الشرق

محملة هتاف أحبتى الغياب

مذبوحا من الشوق

صريحا عارى النبرات

ملء الأرض، والأفق

محملة أسى الوادى،

ورائحة الندى، والدم، والرق

على وجهى، وفى عيني،

فى روحى، وفى حلقى

دموع هذه الريح التى..

تأتى من الشرق.

السكر المر

أجيبينى..

أنادى جرحك المملوء ملصا،

يا فلسطينى

أناديه وأصرخ:

ذوبينى فيه.. صبينى

أنا ابنك: خلقتنى ها هنا المأساة،

عنقا تحت سكين

أعيش على حفيف الشوق..

فى غابات زيتونى

وأكتب للصعاليك القصائد سكرًا

مرا،

وأكتب للمساكين

وأغمس ريشتى، فى قلب قلبى،

فى شرايينى

وأكل حائط الفولاذ

أشرب ريع تشرين

أشدّ على أياديكم

أناديكم

أشد على أياديكم

أبوس الأرض تحت نعالكم

وأقول: أفديكم

وأهديكم ضيا عيني

كقرص الشهد
ونملاه
بكل حلاوة الدنيا، وكل الورد..

بأسنانى

بأسنانى،
سأحمى كل شبر من ثرى وطنى،
بأسنانى
.....
ولن أرضى بديلا عنه
لوعلقت
من شريان شريانى
.....

أنا باقى،
أسير محبتي.. لسياج دارى...
للندى.. للزئبق الحانى..
.....
أنا باقى،
ولن تقوى على
جميع صلبانى
.....
أنا باقى،
سأحمى كل شبر من ثرى وطنى
بأسنانى..

جسر العودة

أحبائى... برمش العين،
أفرش درب عودتكم،
برمش العين
وأحضن جرحكم،

وأدمى وجه مقتصبي..
بشعر كالمساكين
وإن كسر الردى ظهري،
وضعت مكانه صوانة،
من صخر حطين

فلسطينية شبابتى،
عبأتها، أنفاسى الخضرا
وموالى
عمود الخيمة السوداء، فى الصحرا
وضجة دبكتى،
شوق التراب لاهله،
فى الضفة الأخرى

مساكين

على الصليبان منسيه
بلادى زهرة الدنيا، وعود الند
عروس فى زمان السلم مسبيه
«دماياها حماياها» ودمع القهر فوق
الخد

أحاطوها بأسلاك العبودية
وشادوا بينها سدا، وبين الشمس..
شادوا سدا..
ولغوها بزئار من البارود
وحطوا شعبنا فى القيد
ولكن.. ليس فينا عيد
مساكين..

لقد خدعوا، بصممت الرعد
.....

سنحملها بلا يأس جراح المجد
ونصنع فجرنا شيئا

والمشوك الدرب،
بالكفين.
ومن لحمي..
سأبنى جسر عودتكم،
على الشطين..

لكننى بحبك الذى يزيد
أمتلك الكثير:

العاج، والياقوت، والفيروز
وكل ما يضم فرعك الأصيل
من كنوز

ماذا ترى أقول.. يامسكرتى
عن شوقى الكبير

لاشئ غير أننى أسير
تشدنى إليك ألف فتنة...

فواحة العبير
وثاقى الحرير.

أشده.. أشده.. وثاقى الحرير

هنا باقون

كاننا عشرون مستحيل
فى اللد، والرملة، والجليل
هنا.. على صدورك، باقون كالجدار
وفى حلوقكم،

كقطعة الزجاج، كالصبار
وفى عيونكم،
زوبعة من نار

هنا.. على صدورك، باقون كالجدار
تنظف الصحن فى الحانات

ونملا الكؤوس للسادات
ونمسح البلاط فى المطابخ السوداء
حتى نسل لقمة الصغار

المصلوب

أحباشي..
أنا بالورد والحلوى
وكل الحب أنتظر
أنا، والأرض، والقمر
وعين الماء، والزيتون، والزهر
وبياراتنا العطشى
وسكتنا، وكرم دوال..
وألف قصيدة خضراء
منها يورق الحجر
.....

أنا بالورد والحلوى
وكل الحب أنتظر
وأرقب هبة الريح التى
تأتى من الشرق
لعل على جناح جناحها
يأتى لنا خير
لعله ذات يوم يهتف النهر:
«تنفس.. أهلك الغياب
يامصلوب.. قد عبروا»

الوثاق الحرير

ملأتنى أشواق
ياكرمتى المخضرة الأوراق

ادفنوا أمواتكم وانهضوا

وعلينا كان، أن نشربه
حتى الزجاج
كأسنا المر المحنى
ونحس العار، حتى العظم منا
إنما لابس هذا لحمنا جسر
على البحر الأجاج
لضفاف لم نخنها، أو تخنا
ياقربا كله تبر
وياقوت، وعاج
حبنا أقوى من الحب، وأغنى
فادفنوا أمواتكم وانتصبوا
فقد- لوطار-
لن يفلت منا
نحن.. ماضعنا.. ولكن
من...
جديد
قد..
صبكنا

ست كلمات

١- قبل أن يجيئوا

فتَح الورد على
مرفق شباكى، وبرعم
والدوالي عرشت،
واخضر منها ألف سلم

من بين أنيابكم الزرقاء
هنا على صدوركم باقون، كالجدار
تجوع.. نعى.. نتحدى..
نتشد الأشعار
ونملأ الشوارع الغضاب بالمظاهرات
ونملأ السجون كبرياء
ونصنع الأطفال.. جيلا ثائرا... وراء
جيل
كأننا عشرون مستحيل
فى اللد، والرملة، والجليل...
إننا هنا باقون
فلتشربوا البحر...
نحرس ظل التين والزيتون
ونزرع الأفكار، كالخمير فى العجين
برودة الجليد فى أعصابنا
وفى قلوبنا جهنم حمرا
إذا عطشنا نعصر الصغرا
وناكل التراب إن جعنا.. ولا نرحل..
وبالدم الركى لا نبخل.. لا نبخل.. لا نبخل
هنا.. لنا ماض.. وحاضر.. ومستقبل.

كأننا عشرون مستحيل
فى اللد، والرملة، والجليل..
يا جذرنا الحى تشبث
واخبرنى فى القاع يا أصول
أفضل أن يراجع المضطهد الحساب
من قبل أن ينفث الدولاب
« لكل فعل... إقرأوا
ما جاء فى الكتاب... »

واثكا بيتى، على
حزمة شمس.. يتحمم
وأنا أحلم بالخيز،
لكل الناس.. أحلم
كان هذا، قبل أن جاءوا
على..
دبابة
لطحها.. الدم

منجل...
كل ماتجلبه الريح
ستذروه العواصف
والذى يفتصب الغير
يعيش..
العمر،
خائف...

٢- تلج على المناطق المحتلة

أى شئ
يقتل الإصرار،
فى شعب مكافح؟
أى حرب
قدرت يوما، على
سرقة أوطان الشعوب؟
وطنى.. مهما نسوا-
مر عليه
ألف فاتح
ثم ذابوا..
مثلا
الثلج.
يذوب...

٤- شئ غابر

عندما مروا، صباحا، فوقها
همست شجرة توت:
العبوا بالنار ماشنتم
فلا...
حق..
يموت...

٥- تلفون

أول الأنباء من تل أبيب
قال ديان.. وديان أريب:
«ها هنا نحن سنبقى قاعدين
والذى يحتاجنا..
يطلبنا فى التلفون...»
آخر الأنباء من تل أبيب:
سيداتى، سادتى
لم تبيض الفرخة..
ما زالت..
تلو...و...و...ب

٣- أمثال

عن جدنا الأول،
قد جاء فى الأمثال:
واوى..
بلع..

٦- سلمان

قال «سلمان» لنا

قبل أن تدفنه قبلة

فى ساحة البيت الكبير:

أيها الأحباب..

ما كنا كما نشأت

والآن.. نصير..

وضمير،

وشفه..

يدنا ثابتة.. ثابتة

ويد الظالم،

مهما ثبتت

مرتجة

مليون شمس فى دمى

سليونى الماء، والزيت،

وملح الأرغفة

وشعاع الشمس، والبحر،

وطعم المعرفة

وحبيبا- منذ عشرين- مضى

أتمنى لحظة أن أعطفه

سليونى كل شئ

عتبة البيت، وزهر الشرفه

سليونى كل شئ

غير..

قلب،

وضمير،

وشفه

كبريائى، وأنا فى قيدهم،

أعنف من كل جنون العجرفه

فى دمى مليون شمس

تتحدى الظلم المختلفه

وأنا أقتحم السبع السماوات

بحبى لك..

يا شعب المأسى المسرفه

فأنا.. إبنك .. من صلبك

قلبا،

الذى أملك

أنا إنسان بسيط

لم أضع يوما على كتفى مدفع

أنا لم أضغط زنادا

طول عمرى

أنا لا أملك إلا

بعض موسيقى توقع

ريشة ترسم أحلامى،

وقنينة حبر

أنا لا أملك حتى خبز يومى

وأنا بالكاد أشبع

إنما أملك إيمانى الذى

لا يتزعزع

وهوى..

يكتسح الكون

لشعب

يتوجع

المغنى

وأعطى نصف عمرى، للذى

يجعل طفلا باكيا

يضحك

وأعطى نصفه الثانى ، لأحمى
زهرة خضراء
أن تهلك
وأمشى ألف عام خلف أغنية،
وأقطع ألف واد
شائك المسلك
وأركب كل بحر هائج
حتى ألم العطر
عند شواطئ الليلك
أنا بشرية فى حجم إنسان
فهل أرتاح
والدم الذكى يسفك؟
أغنى للحياة
فللحياة وهبت كل قصائدى
وقصائدى،
هى كل..
ما أملك

تعالوا

تعالوا أيها الشعراء
نزرع فوق كل قم
بنفسجة.. وقيثاره
تعالوا أيها العمال
نجعل هذه الدنيا العجوز
تعود نواره
تعالوا أيها الأطفال
نحلم بالغد الآتى
وكيف نصيد أقماره
تعالوا كلكم.. فالظلم ينهى
بعد دهر طال مشواره
وأنتم.. قد ورثتم

كل هذا الكون
روعه وثروته
وأسراره.

شباكى وأنا

ماذا تقول الريح
ياشباكى المفتوح
عن وطنى الذى
تركته مفتوح الجروح؟
.....
الريح يا صاحب تدرى
إنما تخجل أن تبوح

ماذا تقول الريح
ياشباكى المفتوح
عن شعبى الذى
تركته سكران بالعذاب
الجنار قلبه، وفى
عيونه مخالب الذئاب؟
... ..
الريح يا صاحب تدرى

مايا كوفسكى «امام التمثال»

ما...يا..كو..فسكى
ازار
اسخر
اضحك
احك
اطلق شعرك غيمة..عنبر

غضبا فى غضب يتفجر

لهبا أحمر

يهدر ، مثل « الفولجا »

لايتعثر

هذا التمثال

كالفارس فى كره

هذا الحاجب .. سنارة فكره

هذا الرأس ، المنحوت ..

زجاجة خمره

سكرت منها روسيا الثوره

هاتان العينان ..

كالجمرة فى حد الجمره

ياساهر

يامعجزة الأرض الحره

« فى روحك ..

ماشابت ..

شعره »

**

جئت بلادك - ما أجملها قسمة

اقطف من نهر مجرتكم ، نجمة

أجمع ، من شمس لينين .. حزمه

وأللم ، من أزهارك ، ضمه

يامن أعطيت الكلمات

تعايير .. ملامح

وهبت الدنيا الحرف الجارح

والاغنية الخضراء .. فؤاد الكادح

أنشدنى ...

قل لى ..

كلمه ..

ما ... يا ..كو .. فسكى

ازار

انشد

اسخر

انظر :

وجه الدنيا أصبح أنضر

مجرى التاريخ تغير

عالمهم جثة كلب

تتكوم تحت نعال الشعب

أهون ألف مرة

أهون ألف مرة

أن تدخلوا الفيل ، بثقب ابره

وأن تصيدوا السمك المشوى ..

فى المجره

أهون ألف مره

أن تطفئوا الشمس ، وأن ..

تحبسوا الرياح

أن تشربوا البحر ، وأن ..

تنطقوا التمساح

أهون ألف مره ..

من أن تमितوا باضطهادكم ،

وميض فكره

وتحرقونا ، عن طريقنا الذى اخترناه

قيد شعره

نيران المجوس

على مهلى

على مهلى

أشد الضوء .. خيطا ريقا ،

من ظلمة الليل

سنجزئهم بما أبقوا
نطيل حبالهم، لاكى نطيل حياتهم
لكن.. لتكفيهم
لنشتنقوا..

يا جمال

عذب الجمال قلبى
عندما اختار الرحيل
قلت: يا جمال صبرا
قال كل الصبر عيل

**

قلت: يا جمال قصدك
قال: صحراء الجنوب
قلت: ماذا هم حلمك
قال: علكا وطيوب
قلت: ماذاؤك؟ قل لى

قال: شوق للحبيب
قلت: هل زرت طبيبا
قال: تسعين طبيب
قلت: يا جمال خذنى
قال: لا. حلمى ثقيل
قلت: يا جمال امشى
قال: لا. دربى طويل
قلت: امشى الف عام
خلف عينيك أسافر
قال: ياطير الحمام
حنظل عيش المهاجر

عذب الجمال قلبى
عندما اختار الرحيل
كل ما خلف دما

وأرعى مشتت الأحلام،
عند منابع السيل
و أسمع دمع أحبابى
بمعدل من الغل
وأغرس أنضر الواحات
وسط حرائق الرمل
وأبنى للصماليك الحياة..

من الشذا

والخير

والعدل

إن يوما عثرت، على الطريق.

يقلبنى أصلى

على مهلى

لأنى لست كالكبريت

أضئ لمرة.. وأموت

ولكنى..

كنيران المجوس: أضئ...!

من

مهدى

إلى

لحدى.

ومن..

سلفى

الى..

نسلى

طويل كالمدى نفسى

وأقن حرفة النمل

على مهلى

لأن وظيفة التاريخ..

أن يمشى كما نُملى

طفاة الأرض حضرنا نهايتهم

فوق خدى يسيل

محرمات

أرضى... ترايبى..

كنزى المنهوب... تاريخى..

عظام أبى و جدى

حرمت على، فكيف أغفر؟؟

لو أقاموا لى المشانق..

لست غافر

هذى قرانا الخضر

أصبحت كلها دمناء

وأثارا عواثر

أحادها بقيت،

وما زالت

تحارب بالأظافر

شدت على أعناقها أنيابهم

تمتمن من دمها

كواثر

لاتحك لى.. لاتحك لى

حتى المقابر بعثرت..

حتى المقابر...

كلمات صغيرة

«من أغنية شعبية قديمة»

١- أعينونى

أعينونى..

لقد طرف الهوى عيني

فمن يعطى صديقا عين

وأما عيني الأخرى

- تأخر موسمى -

فاستدها أهل الربا والدين

٢- لولاه

عجبت لمن يرى الأغلال فى يده

ولا تحمر عيناه

ولولا اليأس مابقيت ليوم

زمره الطفيان.. لولاه

٣- بحار

زورقنا من خشب الورود

ملأته بالطيب والسلام والوعود

بكل مانريد

بألف ألف أرغل، وألف ألف عود

مجدافه

شعاع نجمه وليد

وكل لوحه به.. قصيدة.. نشيد

البحر هائج.. يقلبه الإعصار

لكننى بحار

منذ فتحت مقلتى للنهار

قضيت عمرى كله..

أروض البحار..

الحياة الثقافية



فصوص من الكبد واللؤلؤ/ مصباح قطب
الثقافة على سرير نازك الملائكة/ وائل عبد
الفتاح
العلمانية هي الحل/ د. خالد منتصر
دراما «الاهالى»/ حلمى سالم
البينالى الثانى للسينما العربية/ د. مجدى
عبد الحافظ
نبض الشارع الثقافى/ ح.م
تواصل

شريحة ثانية من:

فصوص من الكبد واللؤلؤ

مصباح قطب

مراودة الانتحار بقراءة النشيد
واجب على كل كاتب.. وكاتبة، تعرفون
انى احبها: «النخلة طاطت للنبي،
والجمل هام للنبي»، الحاصل أن النخلة
تسطأى للنبي لكن الموت
يمتطينا، «فاطمة بنت النبي طابخة رز
بالبن». من ملعتين فى منامه أصيب
عدس صاحبى بنوبات هستيرية حار
فيها طبيب المبالى (الابتلاءات) ظل
عدس فى شهره الأخيرة أسيرا لنداء
غريب غامض: ياعم يا حامولى.. مستورة!

موت كفتران الشراقى يخط أمامنا
فى كل لحظة، موت بين موتين: بلهارسيا
أو - و- التهاب فيروسى وبعض
اللولولة، تفسيل تنابعى وليفة واحدة،
المفسل يغسل ويضمن الجنة، للميت،
ولن يليه، محبة فى رسول الله، الكفن
من درج واحد، والدموع أكلت
أملأها شريط الكتابة من طين وشرط
الوجود الطين، المكتوب على الشريط لا
يقرأ الا بالارجل الحافية، فلو قباطن
القدم ابجدية الكتابة.

ان الموت ينتقى ضحاياه، مع أن الجميع
يامولاي كما خلقتني.

تواشيع «الكازوارين» الرمادية في
يناير تجعل من كل ميت السادس.
المقابر تفتح في أول الثلاثة شهور...
المباركة ولا تغلق الا بسبعة موتى: من
ياترى سيكون مسك الختام؟ عواء
الكلاب ينبش ابواب الدور في فجريات
تناهب فيها النسوان لخبيز يوم جديد..
عملها عزرائيل. دفء العجين الضمران
كدفء السرة.. لكن اليوم يوم السابع.
كان رجلا قبل الأربعين. صرخة «يابا»
التي أطلقها ابنه عند خروج الرحمة من
غرفة المعاش والتفسيلا الى تابوت
التشييع فككت أصماغ شجرة السنط
الوحيدة أمام البيت. انها ستصبح
النشيد القومي لدموعك طوال حياتك.
ألم تطلقها أنت الآخر حينما مات أبوك؟
ألم يحرق سؤال الأطفال
البنفسجي: «أنت رايع فين يابا» في
هرجلة الخطوة الأولى من المشهد الأخير،
ماتبقى من كبدك ومن فرك الساذج
بالحياة؟

أبدأ لن تصبح من الذين احترقوا
«أكد فلان.. وأضاف». وطبعا لن
تحترق المدينة. بهيجة والأطفال الذين
ماتوا وامهاتهم ينجبن لانهن فقدن من
«كانوا يبيجيها» أجرة «لازالوا يظهرون
في منامك بالملابس الخضراء وحزم
اعواد الحلبة والملانة. لازلت تحشق
استحمام السيدات سرا، في فترات
الحظر، قبل الأربعين (كن يتركن الرأس

أحيانا بعد النداء كان يشق الهدوم من
قبة الرقبة حتى الذيل، ويطبل على
بطنه المنتفخ وطحالة المتضخم، ثم
يردف: شقيان الدنيا شقيان الآخرة..
مستورة¹⁷.

على الشريط أن عدسا اغتالت
البهارسيا كما اغتاله العمل في جنى
زهو الياسمين في الحقول، المسمدة
بالبوتاس (البوتاس يضاعف التزهير)
الياسمين.. الأبيض الخائق، المتواطي مع
تليجة لياالى الشتاء، يسميه الشعراء:
اليا.. سا.. مين.

الموسيقى السوداء من كزات الأمنان
وتكتكات الأجساد والشحوب، تفرق مع
الهدوم في الندى الليلي وتلطم أفخاذ
الأنفار وهم يلقون حول الشجر لقطف
الزهر. الحساب على الكيلو والكسور
تجبر غالبيا لحساب صاحب الأرض .
حصاد كل نفر، لا يبتعد كثيرا عن وزن
المولود من البطن الفقير: كيلو وتمنية.
الاستسقاء ينتهك رشاقة العود، وقرية
الشيخ على خاطر «صرد» تود لوتنسى.
بين الزهر والقواقع. ضامعت اثناء
البنات، حتى أن كثريرات كنا نسميهن
«أم ضلعة واحدة»، لأن الصدر أصبح
«كشط». راحة قصيرة في سنين السفر
الى العراق، ثم عودة إلى جمع
الياسمين، وإن كان الشرط قد تعدل:
الجمع بالنص!

شيعنا شهداء الصفرتين، صفرة
الكبد وصفرة الياسمين، بنفس
الطقوس. في البداية.. كل بداية، نقول

ناشفا) ولازلت تحفظ اعداد سقفيات
سرايدات العزاء القليلة. رائحة «القوس
والعروسة» فى قرن كعك العيد تملأ
خياشيمك مثلما تسد خرخشات
ماكينات ميكروفونات المعازى اذنك
فى غد لن ياتى.. سيكون سماح
لأصحاب القلوب الجامدة، الذين يدوسون
على دم القى الدموى، دون ان يسموا
الله، ويردموا الدم، بالتراب الأحمر
الناعم. دم انعجت به حتى خمرت
كعكة العمر المبروم، وحذاء الميتين قبل
ان يدخلوا الدنيا.

يقول القاضمون الغيظ: شد
حيلك.

- الشدة بالله.

ينفض المعزون ولاعزاء. المعاول التى
تهيل التراب تغطى صوت اللحد وهو
يلقن الميت: «سياتيك مليكان شقوقان
رحيمان يسألانك عن ربك ودينك
ونبيك وشمالك ويمينك؟» امك كانت
قد دعت لك فى كل صلواتها «اللهم
ثبتنى ساعة السؤال، لتجعل
اجابتك: «ربى ربك واللى خلقنى
خلقك»: من بعيد يأتى صوت ليقطع
ابتعاد حزن الوداع فى دورته الاولى.
هُع. هُع. هُع. ويفتح القى الدموى حفرة
أخرى بلا فتوس.

- وفلان كمان مات

-والله.والله

اصوات

-امانة واستردها صاحبها

- لايعز على من خلقه

-النبى مات

- كان طيبا

كلكم عند الممات كنتم طيبين.
ياطيبين، الحُرابة، الغازية، أكلنچى
الحدود، صابغ حمير اللصوص. خطيب
الجامع الزناوى! المسلف امواله
«بالفايظ» الذى أخفى ماليته عن اولاده
فى «أوضة التبن. حرامى البرتقال- عبر
ماسورة الرى- من الحديقة المسورة
بالابيريا (شوك). حادى الانفار فى
مناوبات العمل باليومية، والذى كان
يقنص لنفسه ملاليم من كل نفر.. أكان
مقابل الغناء؟

عنى عليك ياتلى حتى يوم العيد
الناس تعيد على فطرة وكحك لديد
وانت تعيد على طنبور بيد حديد
طيبون إذ تقسمون العالم الى اناس
عندهم «رهقان» و آخرين ليسوا كذلك.
فى الموت المشار الى سببه شفرىا
بعبارة «اللهم احفظنا». وفى «ميتة
الانبياء» فوق الفرشة، ليلة الجمعة.
طيبون حين يسرح الواحد منكم بالسبخ
الى الارض، ويعود- ميتا- فى غبيط
الجمال. ياساتو موت فى المعوية
والبولوية. بين دخان طقة كتب الكتاب
ودخان المعسل. موت بميرراته. السوس
لايلعب الا فى الخشب النقى. كلما وقع
واحد فى وهدة الموت الاخيرة
قلنا «نوشة» وستفوت بالسالم. ساعات

الدخلة، عندما لم تجد سوى أصبعه ذى
الظفر الخشن.. جماع السيدات فى
الحجرات المكتظة بالمفاعيص ، ليس
مجرد خفة يد مصرية. ظلي الجماعة روح
الجماع. نتناكح ونتناسل لنكيد للذين
يخصيهم الخروج من غرف الدهاليز
البعيدة المعتمة. نعيش على فتوى
الشيخ ابو بردة التى تقول: كل ابن آدم
على ابن آدم حرام: نيله وحجارتة
وعشيقتة الارضية. الشيخ كان صاحب
كرامات، عبر بمقتضى إدهاها الترفة
على بودته دون أن تبتل. وعندما مات
لف البلد بالنعش طائرا، وحط وطار
وحط وطار. هند كل حبيب مريد، الى
أن سمع الصوت اياه. هُع.. هُع.. هُع.
الشيخ قب من النعش وقال: ثمة نساء
فوق كل شئ.. فوق حتى القى، وتحت
حتى العمائم، ثم حمل كرامته ولى.

إن من المحتمل ان نجد فى تحاليل
عينات الكيد وتوافق الأنسجة تفسيراً
ما لشيوع ظاهرة ادعاء الولاية فى ريف
مصر طوال تاريخها. وإلى ذلك هل
يتعين ان يعبر المكبودون (مرضى
الكيد) الترع بطريقة واحدة: غرقى؟

* الى الذين لم يرثهم أحد. طائفة
«سعيكم مشكور والعزاء على الجبانة»
اولئك الذين لم تأخذ معهم الاموالية حقاً ولا
باطلاً.. وربما كان أحد الاسباب الرئيسية،
ان مدخلها الى الريف المصرى، بدأ
من: «المعازى حرام».

من التنفس الرتيب، والروح على حواف
الجسد: نها... نهى... نها... نهى.. ملعقة
«مبة» بسكر. ثم بالسلامة. سبلوا
عينيه واتشاهدوا:

يالى مادوبتش منديل ولا فوطه
هدوم الفرح لسه مربوطه.
فى كل مرة: البركة فى الباقين حتى
ولو كان الموتى هم الباقون أنفسهم.

من الطمى صنع الفلاحون زلعة
اهزانهم وبرقشوها، ومن الطين
(والجيل) قال المصريون كلمتهم، نحتا،
بعد أن شوشت علة الكيد ادوات الشاعر
فيهم: حدقات العيون والذاكرة..
الاصوات والشهوات. لا يولد شعر بين
الياسمين وقواقع السركاريا. لكن يوجد
موت بين القوت والقرموط (عضو
الذكورة). بين الخبز الحاف «وموضوع»
الحريم خلف أكياس القطن المكبوسة بين
أولاد الـ «صيفة» وأولاد الفلطة. تصفنا
جاء حبا فى الخلف، والنصف الآخر من
السهو والغلط.. الشريف، فى عالم لا يجد
فيه الفلاحون مايلاعبون به الموت
ويؤسهم، سوى الجنس والصلاة. كل وجع
عندنا فم المعدة. لكن الرجال الذين
يمدون ايديهم من فتحات السيايل
الداخلية، يلاعبون فم المعدة وفم
الخصوبة كذلك.

بلد لا يتحقق أبناؤه إلا فى الشمس
والجماعة. ولهذا فان فهمى الذى عاش
وحيدا، وليليا، ككفير جنينة، اصبح
«خنتة». وقد فضحته زوجته فى ليلة

الخروج من طقس المراثى

موت الثقافة على سرير نازك

وائل عبد الفتاح

نعمشق المراثى

أسهل

تستحق نازك الملائكة أن تقام حولها ندوات، أمسيات، وأن تكون وراء أول لجنة شعبية وطنية لدعم شعب العراق ضد الحصار الأممي، وأيضا أن يخصص حولها عدد من مجلة ثقافية،... تستحق نازك الملائكة كل ذلك.

لكننا لانستحق حتى وصية زعيم الهنود الحمر وهو يعلن استسلامه.. «لكننا سننظر فيما يعرضه زعيم واشنطن الكبير، فنحن نعرف أننا إذا لم نبعه بلادنا فسوف يجيئنا الرجل الأبيض مدججا

.. هانحن نلتف حول سرير نازك الملائكة. نغضب، وندعو، ونجمع القروش القليلة لمساعداتها في القيام من محنتها.. ثم سنبكى كثيرا عندما ترحل عنا نازك.. وبعد قليل جدا سندخل جحورنا التي نخشى فيها، ونتمنى أنها المساحات الآمنة للحياة.. لماذا وصلت نازك الملائكة إلى سرير مرضها، هكذا وحيدة، تتوسل من الأمم المتحدة، الأفرج عن دواء، وشربة ماء...؟ السؤال صعب.. لكن اتقان المراثية



العالمى الجديد.. (قوة التكنولوجيا-
سيطرة الحضارة الغالبة). من جهة.
وديكتاتورية الأنظمة الجبارة (تخلف
الحداثة فى دولة التبعية) من جهة
أخرى..

ولهذا سننسى سريعا
لأننا مضطرون دوماً للنظر تحت
أقدامنا، والفرق فى بحار أسئلة عن
منزل صغير، وفرصة عمل، وأسعار
الأرز والصابون، وهى أسئلة تصبح
ضرورية فى لحظة يتواطأ فيها
كثيرون.. (بينهم نحن أنفسنا) على أن
لانرفع أعيننا وننظر إلى المستقبل،
الذى أصبح ملكاً لآخرين يصنعونه الآن..
ويفرضونه، بينما نعود الى غريزة
البقاء الفردى.. أسئلة عن مصير
مباشر- لاشئ فى العمق، ما يحدث على
السطح هو الحقيقة الوحيدة.

وربما أيضا لأن الثقافة لم تعد سوى
ذكريات تضعها فى صندوق الحكايات
التي نأتس بها فى ليالى الوحشة،

بسلاحه وينتزعها..»

ورغم ذلك يؤكد..«ستظل هذه
الشيطان والغابات مسكونه بروح
شعبى» بينما «أنت أيها الإنسان
الابيض. ستبقى قبل غيرك من
القبائل.. هيا آمن فى تلويث فراشك ،
ولسوف تختنق يوما فى قمامتك..»
(نص الوصية ترجمة مجلة «جسور» /
العدد ٢٠٢ / التى يصدرها بالعربية
والانجليزية مجموعة من المثقفين العرب
فى أمريكا)

نازك الملائكة، وحيدة فى حجرتها ،
تنتظر فزعة أضواء صواريخ الكروز ٥٢ ،
وطائرات الشبح تتسلل إلى طمانينة
مهذورة.. لماذا؟

ربما لأننا استسلمنا تماما لمصير
رقضه الهنود الحمر (الذين دفنهم أحلام
التوسع والسيادة، أحياء فى أرضهم).
وتركنا نازك، والأطفال و.. يصلون الى
نفق مسدود من جهتين. جيوش النظام

وصعود منحني الانكسارات إلى حدود
تحتاج أغنيات الشجن والاسى..

.. ثقافة الاسى، وتفريغ غمسة
العاطفة فى طقوس متكررة..(حشد-
احتفال- انفعال- خطابة تفجر اليكاء..
ثم لاشئ..)

ثقافة لاتعمل، بل تصدم..

ولاتقدم شيئا سوى ردود أفعال على
نتائج. كانت مقدماتها أعنف من أن
ينتظر الصمت دوره الدائم فى
مواجهتها..

المواجهة..؟ سنلمحها مؤكدا فى
إنشائيات فخمة، تصف، وتغضب (ترفع
الغطاء عن البخار المكتوم)، ومواقف
سياسية مؤجلة حتى تستقر اتجاهات
رياح تتجمد حسب مقاييسها، قدرة
الفعل، لتصبح عجزا يجسده الآن سرير
نازك الملائكة الذى نخبئ جميعا خلفه
لنرفع رايات الرفض لممارسات
سياسية تحتقرنا، والاختباء نوع من
تأكيد المسافة الشاسعة (المرسومة بخط
أسود غليظ) بين مانفكر به، ومانمارسه
بالفعل.. هذه المسافة هى علامة ثقافة-
تنتظر الآن موتها، وآلية تحويلها الى
تميمة (تغلف حياتنا بالبركة) على
جدران بيوت.. بيننا وبينها مساحات
اغتراب، واستهلاك مفردات حياة
لانفهمها.. بل ننجح فى تلقنها تماما
أين نازك الملائكة.

كانت نازك الملائكة علامة على
المستقبل، قصيدتها «كوليرا» تتجاوز

ترهل الألفاظ والمعانى.. وبالتالي ترهل
التفكير، ليتخلص من زخرفية فخمة،
فارغة، وتعتقد مباشرة علاقة مع الحياة،
وبدقة أكثر كانت نازك فى محاولة
«إبداع الحياة» ثقافة ترفض الموت،
والسير على إيقاع «الماضى الجميل»
حيث كانت الحقيقة خالدة، ثقافة ترفض
أن لا نكون نحن، الآن وهنا.

وهكذا أيضا قفزت نازك على سكون
أوضاع مجتمع يفخر باستقرار خرافاته،
تحت عناوين ضخمة «الحفاظة على
التقاليد»، وتحت العنوان يكون عشق
السفر فى أحلام الآخر..

كانت نازك، امرأة، ورائدة، فى زمن
الوضع الثابت والأبدى للنساء
لكنها (الأحلام التى تسير على ثقافة
تتطلع، وتتنظر الى أفق مغاير) ظلت
نقوشا ملونة، جميلة على زجاج
المجتمع..

نقوش ترسم الآن صورة نازك على
صفحة ماء تحاصره هزائم يومية، صورة
تطلع علينا، فنبتكى أحيانا
ونغيب عن الوعى غالبا..

عجز نازك الملائكة (التي تصنع
المفارقة المريبة بعدم قدرتها على شراء
الدواء، هى التى تعيش بيسر ظاهر عن
عامة الشعب العراقى..)

ليس إلا صورة مادية مكثفة، لموت
ثقافة، تنتظر من الآن مذبحة جديدة،
وضحية - تغسل الثقافة سكونها-
باليكاء عليها.

العلمانية هي الحل

د. خالد منتصر

* إلقاء القبض على الفنان بيكار بتهمة

البهائية

* صدور حكم قضائي بالسجن لمدة

ثمانى سنوات لكل من علاء حامد

صاحب رواية مسافة فى عقل رجل

والموزع محمد مديولى وصاحب

المطبعة فتحى فضل، فى أواخر

ديسمبر سنة ١٩٩١ وذلك لتناول

الرواية على الأديان السماوية ، وقد

اشاد الشيخ الشعراوى وثروت اباطة

رئيس اتحاد الكتاب الذى ينتمى إليه

فلاش باك عشوائى:

* مصادرة رواية أولاد حارتنا

للكاتب نجيب محفوظ بناء على

خطاب من الشيخ الغزالى، ثم الاحتفاء

بصاحبها بعد فوزه بجائزة نوبل ١٩٨٨،

وقد اشادت اللجنة المانحة لها فى

حيثياتها بهذه الرواية بالذات، ولكن

الاحتفاء لم يتعد حدود الاوسمة

والنياشين واللقاءات التليفزيونية ،

ونسى تماما فى غمرة الفرحة ان يفرج

عن الرواية...

المؤلف بالحكم الصادر.

* مصادرة خمسة كتب للمستشار محمد سعيد المشماوى من معرض القاهرة الدولى الرابع والعشرين للكتاب فى منتصف يناير ١٩٩٢ بواسطة إدارة البحوث والتأليف بالأزهر.

* مصادرة كتاب مقدمة فى لغة اللغة العربية للدكتور لويس عوض فى ١٥ ديسمبر ١٩٨١، بناء على مذكرة من ادارة البحوث والنشر فى الأزهر كتبها الشيخ عبد المهيم محمد الققى وذلك بعد مرور أكثر من سنة على نشره، وتداوله، وبيع حوالى ألف نسخة منه، وقد تم التحفظ عليه وحرقه فى حضور مندوبى الادارة ووزارة الداخلية.

* مصادرة كتاب نكون أو لا نكون للدكتور فرج فوده ومنع تداوله فى معرض الكتاب الرابع والعشرين ، وذلك لهجومه على شيخ الأزهر..

* دعوة الدكتور فرج فوده فى نفس المعرض ليكون ضيفاً ضمن اللقاء الدورى للكتاب بالرئيس..

* إغتيال فرج فوده فى السابعة إلا ربع من مساء الاثنين ٨ يونيو ١٩٩٢ أمام مكتبة فى شارع اسما فهمى بمصر الجديدة بواسطة شابين من جماعة الجهاد احدهما بائع سمك.

* الشيخ الغزالى يعلن بعدها بعام أمام محكمة امن الدول العليا التى

تحاكم قتلة فرج فوده ان فرج فوده مرتد وتطبيق الافراد لحد الردة لا عقاب عليه فى الإسلام بل هو افتئات فقط.
* رفض ترقية الدكتور نصر حامد ابو زيد الاستاذ المساعد بأداب القاهرة لدرجة استاذ بناء على تقرير كتيبه د. عبد الصبور شاهين الاستاذ بكلية دار العلوم ومسئول الشؤون الدينية بالمزب الوطنى.

* صدور حكم محكمة جنابات الجيزة فى شهر ابريل ١٩٩٢ بالسجن ١٥ عاما ضد احمد الريان وتغريمه مليون جنيه بعد ارتكابه أكبر عملية نصب فى تاريخ مصر على حد تعبير د. محمد حسنى عبد اللطيف رئيس المحكمة..

* انتشرت فى ارجاء مصر كلها صورة لغابة من الاشجار على شكل لفظ الجلالة، وتدعى دار النشر (دار الاعتصام) ان هذه الصورة لغابة حقيقية توجد فى المانيا، وأن السلطات الألمانية تمنع الناس من زيارتها حتى لا يعتنقوا الإسلام، وبعد ما اتضح انها مجرد لوحة زيتية لطبيب يدعى سيد الخضرى لم يصدق أحد واتهموه بالكفر.

* فتنة طائفية فى اسبوط بسبب اتهام المسيحيين بأنهم يرشون «سبراي» على أحجية الفتيات المسلمات وأن هذا السبراي يرسم علامة الصليب التى تتضخم كلما تم غسيل الحجاب بالماء والصابون..

* اتحاد الكتاب يشكو الشاعر عبد

*الدكتور فتحى سرور والدكتور المحبوب واللواء عبد المليم موسى يعلنون فى إجتماع مع شباب الجامعات المصرية أن مصر بخير ولا مكان للعلمانية على أرضها.

ما هى العلمانية ؟

تعد العلمانية من أكثر الكلمات فى قاموسنا اللغوى تعرضاً للظلم البين والخلط الشديد عن عمد أو عن جهل، وهى قد أصبحت وصمة عار لكل من يتلفظ بها أو من يجزئ على أن ينتسب إليها فقد اقتربت رقبته من مقصلة التكفير وأصبح هدفاً لحدالردة وكيف لا وهو منكر لما هو معلوم من الدين بالضرورة فى رأى دعاة الدولة الدينية!

والسبب فى هذا الموقف المعادى للعلمانية هو الخلط بينها وبين الإلحاد أما السبب الأقوى فهى أنها- العلمانية- ستسحب البساط من تحت اقدام المستفيدين. من دعوة الدولة الدينية والمنظرين لها، فهى تدعو لحوار الافكار على مائدة العقل وتعريتها من رداء القداسة الذى يغطيها به هؤلاء الدعاة للوصول إلى اهدافهم، وهذا كله يجعل من المسألة مسألة بشرية بحتة، فإذا كان حديثهم عن البركة فى الاقتصاد الإسلامى حولته العلمانية لحديث عن محاولة خفض نسبة التضخم وزيادة الدخل القومى ، وإذا كان كلامهم عن حكم الله حولته العلمانية إلى كلام عن الديمقراطية والدستور لتنظيم

المنعم رمضان لتطاوله على الأديان فى قصيدة نشرت بمجلة إبداع تحت عنوان أنت الوشم الباقي.

* الشيخ الشعراوى يعلن فى حديث تليفزيونى لطارق هبيب أن غسيل الكلى حرام لأنه تأجيل لمشيئة الله وزرعها حرام أيضاً لأنه تصرف فى الجسد، الذى يملك الله فقط حق التصرف فيه..

* شيخ الأزهر يوقف قرار النائب العام بالسماح بزرع الكبد من المحكوم عليهم بالإعدام الى مرضى الفشل الكبدى وذلك لأن الموت فقهياً هو موت القلب وليس موت المخ.

* مدرسة بالقليوبية تفرض على الطالبات سماع شريط كاسيت يهاجم المسيحيين ، وخروج ثلاثة الاف طالب فى مظاهرة احرقوا فيها كنيسة احتجاجاً على قرار نقلها لیتراجع وزير التعليم بعدها عن هذا القرار..

* توبة ٢١ فنانة حتى كتابة هذه السطور وارتداؤهن للحجاب إعلاناً لهذه التوبة النصوح ، وتفرضهن للدعوة فى جامع مصطفى محمود أو فى بيوت الارستقراطية المصرية.. وقد تم تقسيمهن حسب محرضات التوبة: المجموعة الأولى: الشيخ الشعراوى وعمر عبد الكافى، و المجموعة الثانية كان المحرض فيها رحلة عمرة طفر فيها الدمع ، والثالثة : هاتف آتاهن فى المنام أن أقلعى عن الفن فهو رذيلة ورجس من عمل الشيطان..

مكسورة العين أو مفتوحة العين فرقاً يسيراً يمكن تجاهله لقلنا انه خطأ لا ينتج ضرراً كبيراً ، ولكن الفرق بين الصورتين فى نطق الكلمة فرق لا يستهان به مما يستوجب الوقوف والمراجعة» (١) .. ويعلل زكى نجيب محمود هذا بأن كلمة العلمانية ليس لها وجود فى اللغة العربية قبل عصرنا الحديث، فالكلمة هناك لها عند القوم أهمية وتاريخ على عكس الحال عندنا» (٢).

ويعترض د فؤاد زكريا على الضجة التى أثيرت حول استخلاص كلمة العلمانية بفتح العين من العالم أو بكسر العين من العلم ويعتبرها ضجة مبالغاً فيها لأن كلا المعنيين لابد أن يؤدى إلى الآخر، فالشقة ليست بعيدة بين الاهتمام بأمر هذا العالم وبين الاهتمام بالعلم، ذلك لأن العلم بمعناه الحديث لم يظهر إلا منذ بدء التحول نحو انتزاع أمور الحياة من المؤسسات التى تمثل السلطة الروحية وتركيزها فى يد السلطة الزمنية، والعلم بطبيعته زمانى لا يزعم لنفسه الخلود بل إن الحقيقة الكبرى فيه قابليته للتصحيح ولتجاوز ذاته على الدوام وهو أيضاً مرتبط بهذا العالم لا يدعى معرفة اسرار غيبية أو عوالم روحانية خافية، ومن ثم فهو يفترض أن

العلاقات بين البشر فالحل جلاله لا يحكم بذاته ولكن عن طريق بشر أيضاً لهم أهوائهم ومصالحهم التى لا بد من تنظيمها، وإذا كانت قضيتهم هى قراءة الماضى فقضية العلمانية هى صياغة المستقبل..

* وفى السبعينات ومع استعمال السادات للجماعات الاسلامية كمخلب قط ضد اليسار المصرى وسماحه بالخرشيات فى جسد هذا التيار ، والتى كان لابد ان تطور بعد ذلك إلى نهش فى جسد صاحب الدار والراعى نفسه الذى تصور ان القط ما زال أليفا ولم يعد إلى أصله كنمر مفترس .. فى ظل هذا المناخ هوجمت العلمانية من حملة مباخر هذا النظام مما دفع مفكراً كبيراً مثل د. زكى نجيب إلى كتابة مقال فى جريدة الاهرام تحت عنوان هين- فتحة- ما-مماولا فيه تفسير معنى العلمانية التى كانت ملتبسة على الكثيرين حتى ان مجرد نطقها بفتح العين أم بكسرها صار يمثل قضية تستحق الطرح على صفحات الجرائد، فيكتب زكى نجيب محمود بوضعيته المنطقية الساعية لتحديد الالفاظ وفك الغموض عن معانيها سواء كان المتحدث مهاجماً أم مدافعاً فكلاهما ينطق اللفظة مكسورة العين وكانت بمنسوبة إلى العلم مع أن حقيقتها هى العين مفتوحة نسبة إلى هذا العالم الذى نقضى فيه حياتنا الدنيا (...) ولو كان الفرق فى المعنى بين أن تكون العلمانية

معرفتنا الدقيقة لا تنصّب إلا على العالم الذى نعيش فيه ويترك ما وراء هذا العالم لأنواع أخرى من المعرفة ، دينية كانت أم صوفية (...) ، فالنظرة العلمية العلمانية بطبيعتها» (٣) ..

* ومع تنامي التيار الاصولى الإسلامى وتساعد سطوته الثقافية والسياسية والاقتصادية على المجتمع المصرى كان لابد للعلمانيين أن يقدموا تعريفهم الخاص للعلمانية وأن يحاولوا فلك الارتباط الشرطى بين العلمانية والإلحاد من أذهان الناس.

فالمشكلة كانت قد انتقلت من برودة الأكاديمية إلى سخونة الشارع ، والأمـر لم يعد أمر نطق بالفتح أو بالكسر وإنما أصبح غزلاً وتلقاً للمشاعر الدينية باسم محاربة العلمانية.. أصبح الأمر تخديراً مزمناً لكسب الجماهير المغيبة.. هنا أصبحت محاولة التعريف ضرورة ملحة وليست ترفاً دراسياً.

والمأساة تكمن فى أن كل ما يكتبه التيار الاصولى الإسلامى يستقى تعريفاته من اصوليين آخرين . وتظل الدائرة مغلقة لا تسمح بأى تواصل حتى بقصد الفضول المعرفى . فالأمانة العلمية تقتضيهم أن يستمدوا آراءهم عن العلمانية من تنظيرات العلمانيين أنفسهم لها.. وعلى حد علمى أنه حتى الآن لم يربط علمانى واحد بين العلمانية وبين الإلحاد، فالعلمانية نظرة إلى المعرفة والسياسة والإلحاد نظرة الى الدين واللاهوت.

وبقراءة متأنية لكتابات رموز العلمانية المصرية الحديثة نستطيع أن نقرر هذه الحقيقة ونعرف العلمانية بالإيجاب وليس بالسلب... بحقيقتها وليست بانها التى غير الإلحاد حتى لا يصبح العلمانيون دائماً فى موقف رد الفعل وبقع الهجوم ، وحتى لا يقفوا فى الشراك اللزجة المنصوبة لهم من قبل المعسكر الاصولى الذى يجعلهم دائماً فى حالة استنفار مستمر ، يقسم دائم بأغلاظ الايمان : نحن مؤمنون مثلكم بل وأكثر وينتهى المزاد بفوز التيار الاصولى بالضربة القاضية لأنه جر العلمانيين من ساحة الواقع إلى حلبة الميثافيزيقية التى يجيد اللعب والمراوغة عليها..

ولنتحقق على الاصل اللغوى لكلمة العلمانية(٤) فالعلمانية هى المقابل العربى لكلمة Sarism فى الانجليزية أو scular فى الفرنسية وأصول الكلمة التى تعنى يستولد أو ينتج أو يبذر أو يستثبت من الاهتمامات الدنيوية الحياتية ، وم هنا فإنها استخدمت كصفة أيضاً لأصحاب هذه الاهتمامات الدنيوية وللکلمة أيضاً دلالات زمنية saeculum فى اللاتينية بمعنى القرن) حيث أنها تصف الأحداث التى قد تقع مرة واحدة فى كل قرن. فالدقة الكاملة لترجمتها كما يشير د.شواد زكريا هى الزمانية أى العلمانية ترتبط بالامور الزمنية أى بما يحدث فى هذا العالم وعلى هذه الأرض فى مقابل

العلمانية بلالدين..

- العلمانية ليست هى المقابل للدين ولكنها المقابل للكهانة (٥)

العلمانية هى التى تجعل السلطة السياسية من شأن هذا العالم والسلطة الدينية شأنًا من شئون الله (٦)

- العلمانية فى جوهرها ليست سوى التأويل الحقيقى والفهم العلمى للدين (٧)

- ثانياً: تعريف من حيث حقوق المواطنة وأسسها الدستورية والعلمانية لا تجعل الدين أساساً للمواطنة ، وتفتح ابواب الوطن للجميع من مختلف الأديان ، هذه هى العلمانية دون زيادة أو نقصان ، فهى لم ترادف فى أي زمان أو مكان نفى الأديان (٨)

وأسس الدولة العلمانية تتمثل فيما يلى:

(أ) أن حق المواطنة هو الأساس فى الانتماء بمعنى أننا جميعاً نقتضى إلى مصر بصفتنا مصريين ، مسلمين كنا أم أقباطاً..

(ب) إن الأساس فى الحكم للدستور الذى يساوى بين جميع المواطنين ويكفل حرية العقيدة دون محاذير أو قيود..

(ج) إن المصلحة العامة والخاصة هى أساس التشريع..

(د) ان نظام الحكم مدنى يستمد شرعيته من الدستور

الأمور الروحانية التى تتعلق أساساً بالعالم الآخر. وقد كان المترجمون الشوام قديماً يستعملون لفظ العلمانية كترجمة للكلمة الفرنسية LAIQUE أو الانجليزية LAICISM وهى المتأخوذة عن اللاتينية LAICUS أى الجماهير العادية أو الناس أو الشعب الذى لا يحترف الكهانة تمييزاً لهم عن رجال الدين ، والمفهوم الثانى وإن كان لا يستخدم الآن يؤكد المفهوم الأول ولا ينفى، فاللفظ قد تطور ليعبر عن التحول من حكم الإكليروس (الكهنوتى) إلى السيطرة المدنية (حكم الرجال العاديين) المعنيين بالشئون الدنيوية (الزمانية).

هذا عن المعنى اللغوى ، الذى كما رأينا لا يعنى الإلحاد من قريب أو بعيد ، بدليل ان القس الذى لا يخضع لنظام كنسى محدد يطلق عليه SECULAR PRIEST أى قس عالماني ، وليس قساً ملحداً وإلا كانت نكتة !!

* وسير المترجمون بالعلمانية ويقولون «هذا هو تعريف الغرب المختلف عنا شكلاً ومضموناً فماذا عن تعريفكم أنتم» .. وإجابة السؤال هو ان تعريفات العلمانيين للعلمانية شأن أى تعريف فى إطار العلوم الانسانية تختلف باختلاف وجهة النظر والمدرسة الفلسفية التى ينتمى إليها صاحب التعريف ولكن فى النهاية تصب كل التعريفات فى مصب واحد...

- وأول هذه الأنواع من التعريفات هو التعريف الذى يستند إلى علاقة

الهوامش

(١) زكى نجيب محمود عن الحرية أتحدث

من ١٨٤- دار الشروق..

(٢) نفس المصدر السابق من ١٨٦.

(٣) فؤاد زكريا الصحوة الإسلامية في

ميزان العقل من ٤٦- دار الفكر.

(٤) أنظر فؤاد زكريا في المصدر السابق

ومحمد رضا محرم في مقاله عن العلمانية

والكهناتة ومستقبل العمل السياسي في

نصر من ١١. مجلة فكر عدد نوفمبر ١٩٨٩

ومحمد سعيد المشماوى مجلة القاهرة عدد

١٢٥. ص ٧٩.

(٥) د. محمد رضا محرم المصدر السابق

من ١١.

(٦) محمد أحمد خلف الله- جريدة

الأمالي العدد رقم ٦٠٢ ص ١٠.

(٧) د. نصر حامد أبو زيد- نقد الخطاب

الدينى من ٩ دار سينا للنشر.

(٨) د. غالى شكرى- أئمة الإرهاب

من ٤٤٢ هيئة الكتاب.

(٩) د. فرج فودة- حوار حول العلمانية

من ٢٧ دار المحروسة.

(١٠) د. مراد وهب- مجلة إبداع من ٩ عدد

١٩٩٢- ٦.

(١١) حسين أحمد أمين- دليل المسلم

الحزين وحول الدعوة إلى تطبيق الشريعة.

من ٢٥٤ مكتبة مدبولى.

(١٢) مجلة فكر- عدد فبراير ١٩٨٥ من ٥

الافتتاحية).

ويسمى لتحقيق العدل من خلال
تطبيق القانون ويلتزم بميثاق

حقوق الانسان (٩)

ثالثا: التعريف الأشمل من

وجهة نظر معرفية وفلسفية

التفكير فى النسبى بما هو نسبى

وليس بما هو مطلق (١٠)

هذا هو تعريف العلمانية للدكتور

مراد وهب والذى جاء فى معرض

حديثه عن ربالة فى التسامح للمؤلف

الإنجليزى جون لوك ، والذى خلص إلى

ان المعتقدات الدينية ليست

قابلة للبرهنة ولا لغير البرهنة فهى إما

أن يعتقد بها الانسان أو لا يعتقد ولهذا

ليس فى إمكان أحد ان يرفضها على احد

ومن ثم يرفض لوك مبدأ الاضطهاد باسم

الدين ، ويترتب على ذلك تمييزه بين

أمور الحكومة المدنية، وأمور الدين.

ويقرر مراد وهب ان هذا التمييز

هو نتيجة للعلمانية وليس

سببا لها، فالعلمانية نظرية فى

المعرفة وليست نظرية فى

السياسة.. وهذا التعريف يتفق إلى

حد كبير مع تعريف آخر هو أن

والعلمانية محاولة فى سبيل

الاستقلال ببعض مجالات المعرفة

عن عالم ما وراء الطبيعة وعن

المسلّمات الغيبية (١١).

كتاب

«الأهالى» دراما

حلمى سالم

ومع ذلك فإن هذا الكتاب «ليس مجرد تجربة أو ذكريات شخصية، ولا هو دراسة أكاديمية فى الصحافة، وليس كتابا يتناول التاريخ السياسى لمصر فى الفترة من ١٩٧٨ إلى ١٩٨٨ بكل الصراعات والأزمات التى عاشتها، ولا هو كتاب سياسى يرصد العلاقات بين السلطة والمعارضة، ولا أظنه دراسة فى العلاقات الداخلية لحزب التجمع». كما يقول الكاتب نفسه. «إن فى الكتاب بعضا من كل هذا». بحق.

ولهذا جاء الكتاب منجنا ثرا للعديد من الخبرات المتنوعة العميقة، يعرض

فى حوالى ثمانمئة صفحة يحكى همين عهد الرازق (رئيس تحرير جريدة «الأهالى» الأسبق، وأمين اللجنة السياسية بحزب التجمع التقدمى، حاليا، ورئيس تحرير مجلة «اليسار») قصة «الأهالى» مع السلطة ومع الحزب. هذا هو كتاب «الأهالى» صحيفة تحت الحصار» الذى يقدم تجربة ربما كانت فريدة فى بابها وفى الخبرة السياسية والمهنية التى تسوقها، لجمهور القراء عامة، وللمشتغلين بالعمل العام- السياسى والصحفى- خاصة.

حسين عبد الرازق



دار الفكر



بساخنا «للتناقض بين الضرورة الحزبية والضرورة الصحفية» الذى هو المصدر الرئيسى لحالة التوتر السائدة بين كل الأحزاب المصرية والصحف الناطقة باسمها»- كما يقول صلاح عيسى- مدير التحرير آنذاك- فى الوثيقة رقم (٤٢).

على مدى أربعة عشر فصلا، وأربع وأربعين وثيقة، قدم الكتاب «سيرة تفصيلية» للحياة السياسية المصرية فى مقدي السبعينات والثمانينات، وللحياة الاجتماعية والفكرية والحزبية، عبر كمية هائلة من القصص والأخبار والمواقف والرؤى المتلاطمة لحقبة متلاطمة.

وجه البعض للكتاب مأخذين أساسيين: الأول هو «المنحى الذاتى الشخصى» لبعض وقائعه أو حكاياته أو أحكامه. والثانى هو «الإفراط فى التفاصيل» الصغيرة.

والحق أن المرء لا يرى وجهها يسوغ

لشباب الصحفيين وشباب السياسيين - وشباب المثقفين عامة- حقائق الصراع التحتى الذى يدور أسفل الشعارات الخفاقة على السطح: سواء من جهة شعارات السلطة عن حرية المعارضة، أو من جهة شعارات الحزب عن استقلالية الصحيفة المعبرة عنه.

وإذا كانت الحقائق التى كشفها الكتاب قد رفعت النقاب عن تناقضات موقف النظام السياسى من دعواه عن الحرية والتعدد والرأى الآخر (وقد أفصحت عن ذلك مجموعة من الوثائق المدهشة الحافلة بالكوميديا السوداء)، فإن الحقائق التى يكشفها الكتاب بخصوص العلاقة بين صحيفة حزبية معارضة وحزبها المعارض هى الهدية النادرة التى يقدمها حسين عبد الرازق- من قلب الموقع- للأجيال الجديدة. وهى الخبرة الحقة التى ينبغى علينا جميعا درسها واستخلاص عبرها الفنية ودروسها العميقة، لأنها تقدم نموذجا

هذين المأخذين .

العلاقات العربية والدولية ، السادات ومبارك، كتاب كبار وكتاب صغار وكتاب نص نص ، وغير ذلك. كما أن هذه التفصيلات الدقيقة والوقائع الصغيرة ربما حملت من المغايز والدلالات- في رواية عريضة كهذه- أكثر مما تحمل الوقائع الكبرى والمواقف «العنيفة» الجلية.

والمعول- على كل حال- هو ألا تفقد هذه التفصيلات الصغيرة قدرتها على الإثارة وجذب الانتباه. وقد كانت هذه التفصيلات الصغيرة بالفعل- بالنسبة لقارئ مثلى على الأقل- مصدر إثارة دائمة ، لم تقع في منطقة الإملال أو التزيد لحظة واحدة. بل إنها شكلت- لصغرها ودقتها- خيوطا حية في سرد روائى مدهش وكاشف في هذه الدراما الكبيرة. (وخاصة تلك القصص التي تتعلق بأساليب النياية والمباحث في مصادرة الجريدة في المساءات العديدة للأربعاءات العديدة التي تمت فيها هذه المصادرات، أو تلك القصص التي تتعلق بالخلفيات «النفسية» أو «الشخصية» «المستترة» للخلافات الفكرية الكبيرة «الظاهرة»، حول قيادة «الأهالى» وعلاقتها بالحزب التي يصدرها.)

هذا كتاب خلافى لاريتب. سيثير العديد من ردود الفعل المتباينة، وربما كانت هذه هي مآثرته العظمى. لكنه- مهما اختلف عليه الأشخاص والآراء، ومهما كانت دوافع هذا الاختلاف عليه- يظل حدثا شجاعا كبيرا في حياتنا

فمن الناحية الأولى: لابد أن نعرف أن سيرة هائلة كهذه- يرويها صاحبها من موقعه في قلب الحدث الموار- لا يمكن لها أن تتفادى الجانب الذاتى أو الشخصى بحال، ومع ذلك فإن الكاتب قد حاول أن يقلل من هذا الجانب بوسيلتين: الأولى أنه يضع اسمه على الكتاب، بما يعنى أنه يقدم رؤيته هو لما حدث وتقييمه لما جرى. والثانية: إيراد كمية هائلة من الوثائق التي تدعم روايته وتجعل حكاياته موثقة موضوعيا. وفوق كل ذلك، فإن نوعية الموضوع تفرض بعض لمحات من هذه الذاتية . على أن لهذه الذاتية طبيعة موضوعية تطلعنا على الأجواء والمناخات التي وقعت فيها هذه السيرة المعقدة الملتبسة.

وقد أوضح حسين عبد الرازق أنه يقدم هذه السيرة (الشهادة) للرأى العام «وكل شهودها أحياء، ليكون من حق الجميع تصحيح أى خطأ أكون قد وقعت فيه دون قصد، أو يقدم تفسيراً مختلفاً للوقائع والمعلومات الواردة فيه»- كما يقول بنفسه في التقديم.

ومن الناحية الثانية، فإن كثرة التفصيلات والوقائع الصغيرة، كانت أمرا ضروريا في دراما عريضة شاملة كهذه، خاصة أنها تدور على أرض واسعة عديدة المجالات والأبطال والحبيكات: السلطة، الموقف الاجتماعى والسياسى والفكرى للنظام الحاكم، المصادرة،



والصحفى فى شريحة تحتية حساسة
من حياتنا الراهنة.

وفوق ذلك، فإن الجانب الوثائقى فيه
- وهو قسم حافل- يصلح مادة بالغة
الفائدة للمحللين وعلماء اجتماع
السياسة والصحافة، يستخرجون منها
الرؤى الحقيقية التى تحكم العمل
السياسى والقانونى والأخلاقى المصرى
فى عقد من أهم العقود الملتهية فى
الحياة المصرية الراهنة.

السياسية والصحفية، لأنه سيبقى أول
كتاب يقدم للقراء مثل هذه السيرة
المشتبكة المعقدة: سيرة صحيفة معارضة
فى صراعها مع السلطة الحاكمة، وفى
صراعها مع حزبها المعارض، فى أن، حتى
صار «حصارها» حصاراً مزدوجاً.

وفى هذا السياق سيقدم هذا
الكتاب مادة بالغة الخصوصية لأهل
السياسة وأهل المهنة (الصحافة)
لتحليل آليات العمل السياسى

البيئالى الثانى للسینما العربیة :

هیانتحرر من

التابو

هیانتقاوم السوق

د. مجدى عبد الحافظ

وقسم إستعادة الأعمال القديمة، ورابعا قسم التكریم وتقدم الأفلام فى المهرجان شاطقة بلغاتها الأصلية. مع ترجمة فرنسية ، ويشترط أن تكون الأفلام من إخراج سینمائيين عرب، بصرف النظر عن جنسياتهم الحالية، أو من مصادر الانتاج (عربى أو مشترك)، أو أماكن التصوير. كما أن مشاركة الأفلام المعروضة فى هذا المهرجان لاتمنعها من المشاركة فى مهرجانات أخرى دولية كانت أو وطنية. والشرط الوحيد هو أن تكون قد أنجزت بعد نهاية البيئالى الماضى، بحيث لا يكون قد مر عليها أكثر

أقيم فى الفترة من ١١ وحتى ١٩ يونية ١٩٩٤ بمعهد العالم العربى بپاریس (وهو هيئة عربية فرنسية ذات منفعة عامة وخاضعة للقانون الفرنسى) البيئالى الثانى للسینما العربیة، وهو مهرجان ينظم كل عامين وتتخلله مسابقة تسعى الى تشجيع السینمائيين العرب فى سائر أنحاء العالم، والتعريف بأعمالهم داخل فرنسا وخارجها.

يشمل المهرجان أربعة أقسام، الأول قسم المسابقة الرسمية للأفلام الروائية الطويلة والقصيرة، والقسم الإعلامى،

من عامين.

وفي قسم المسابقة ، التي تم اختيار أفلامها وأفلام الأقسام الأخرى بمعرفة د. ماجدة واصف المشرفة العامة على المهرجان، تيارات الأفلام الطويلة التالية:

- «البحث عن زوج امراتي» للمغربي عبد الرحمن التازي وهو إنتاج مغربي ١٩٩٢، وفيلم «الليل» للسوري محمد ملص، وهو إنتاج سوري فرنسي مشترك ، ١٩٩٢، وفيلم «باب الواد سييتي» للجزائري مرزاق علواش. وهو إنتاج جزائري فرنسي مشترك ١٩٩٤، وفيلم «حتى إشعار آخر» للفلسطيني رشيد مشهراوي، وهو إنتاج فلسطيني- هولندي ١٩٩٢، وفيلم «الكومبارس» للسوري نبيل المالح، وهو إنتاج سوري ١٩٩٢، وفيلم «أن الأوان» للبناني جان كلود قدي وهو إنتاج لبناني ١٩٩٤، وفيلم «مرسيدس» ليسري نصر الله، وهو إنتاج مصري فرنسي مشترك ١٩٩٢، وفيلم «توشيا» للجزائري رشيد بلحاج وهو إنتاج جزائري فرنسي مشترك ١٩٩٢، وفيلم «الاعصار» للبناني سمير حبشي وهو إنتاج لبناني روسي مشترك ١٩٩٢، وفيلم «ثلاثة على الطريق» لـ محمد القليوبي وهو إنتاج مصري ١٩٩٢، وفيلم «لية يابنفسج» لـ رهنوان الكاشف وهو إنتاج مصري ١٩٩٢، وفيلم «ياسلطان المدينة» للتونسي

منتصف ذويب، وهو إنتاج تونسي فرنسي مشترك ١٩٩٢، وفيلم «ضحك ولعب وجد وحب» لطارق التلمساني وهو إنتاج مصري ١٩٩٢/ وقد أفتتح المهرجان بفيلم فادر جلال «الإرهابي»، وهو إنتاج مصري ١٩٩٤، وأختتم بالفيلم الحاصل على جائزة التقدير الخاص من المحكمين بمهرجان كان الأخير للتونسية مفيدة التلاي وهو إنتاج تونسي- فرنسي مشترك. كما شارك في مسابقة الأفلام الروائية القصيرة الأفلام التالية:

«بور» ومدته ١٦ دقيقة للجزائري محمد الأمين بن جمعه وهو إنتاج جزائري فرنسي مشترك ١٩٩٤، وفيلم «الصلب» ومدته ٤٠ دقيقة للجزائري كريم ترايديه وهو إنتاج جزائري هولندي مشترك ١٩٩٢، وفيلم «غدا نصور» ومدته ٧ دقائق لميريام باكير وهو إنتاج فرنسي ١٩٩٢، وفيلم «عروسة النيل» ومدته ١٩ دقيقة لعاطف حتاتة وهو إنتاج مصري ١٩٩٢، وفيلم «زواج مع وقف التنفيذ» ومدته ١٧ دقيقة للمغربي رشيد بوطانوس وهو إنتاج مغربي فرنسي مشترك ١٩٩٢، وفيلم «أكتوبر» ومدته ٢٧ دقيقة للموريتاني عبد الرحمن سيساكو، وهو إنتاج فرنسي- روسي- موريتاني مشترك ١٩٩٢، وفيلم «الرمال البيضاء» ومدته ١٧ دقيقة للجزائري محمد الأرقش، وهو إنتاج جزائري فرنسي مشترك ١٩٩٢، وفيلم «بيت من ورق»

وسمته ٣٨ دقيقة للفلسطينى هانى أبو أسعد، وهو فلسطينى هولندى مشترك ١٩٩٢. وفيلم «يانبيل» ومدته نصف ساعة للتونسي محمد زران وهو إنتاج فرنسي تونسي مشترك ١٩٩٣.

هذا إلى جانب الأفلام الأخرى فى القسم الاعلامى أو قسم إستعادة الأعمال الماخضية والتي عرضت فيها أفلام كثيرة مثل «أنا حرة»، «والسقامات» لصالح أبو سيف، و«المخدوعون» لتوفيق صالح، «وليلة القبض على فاطمة» لبركات و«الحب فوق هضبة الهرم» لعاطف الطيب، و«الجوع» لعللى بدرخان، و«البوسطجى» لحسين كمال، و«الطوق والأسورة» لخيري بشارة و«أرض الأحلام» لدواد عبد السيد، و«الأرض» ليوסף شاهين، و«شمالون وثبلاء» لأسماء البكرى، إضافة الى أفلام أخرى جزائرية وتونسية وعراقية وسورية ولبنانية، والفرض من إعادة عرض هذه الأفلام هو أن يتعرف الجمهور الفرنسى بشكل أوسع على السينما العربية فى تجلياتها المختلفة فى البلدان العربية. كما عرض من جانب آخر عدد من الأفلام لا يقل أهمية وهو نتيجة لتكريم الوجوه الهامة للسينما العربية، وكان تكريم هذا البينالى مزدوجا إذ كرم سعد الدين وهبة والمخرج اللبناى الراحل مارون بغدادي، ولهذا أختيرت بعض الأفلام التى كتب قصتها أو شارك فى

السيناريو الخاص بها سعد الدين وهبة، مثل «مراى مدير عام» و«أرض التفاف» لفطين عبدالوهاب، و«الحرام» لهزرى بركات، و«زقاق المدق» لحسن الامام، و«الزوجة الثانية» لصالح أبو سيف، و«أريد حلاء» لسعيد مرزوق و«آه يا بلد» لحسين كمال، وأختيرت بعض أفلام الراحل مارون بغدادي لتكريمه ضمن الأفلام الروائية الطويلة: بيروت وبيروت، و«خارج الحياة» و«الرجل المحجب» و«الحروب الصغيرة» و«لبنان بلد العمل والبخور» و«مارا». وأفلام وثائقية وتسجيلية مثل: «حكاية قرية وحرب» و«أجمل الأمهات». وقد جاء فى كلمة سعد الدين وهبة ردا على الكلمة التى حياه فيها إدجار بيژانى رئيس معهد العالم العربى، أنه عندما جاء الفرنسيون للشرق جاء معهم المغامرون ممن أماءوا لفرنسا، كما جاءت المطبعة، إلا أنه رحل المغامرون وبقيت المطبعة. وإذا كانت فرنسا تود من معهد العالم العربى فى قلب باريس أن يكون إعتذارا منها على ما اقترفته الاستعمار فى بلادنا العربية، فنحن نقبل هذا الاعتذار، على أن تحذو حذوها بقية بلدان الغرب، مقدمين فى عواصفهم اعتذارات أخرى للعالم العربى.

هذا وقد شارك فى لجنة التحكيم التى رأسها الكاتب اللبناى المعروف أمين معلوف كل من السينمائى الجزائرى عبيده بين زيان مؤسس

ويمد يثثة القنيطرة عار الهزيمة حين
أحتل مدينتهم الاسرائيليون عام ١٩٦٧. ولم
يستطع محمد ملص حضور ذلك
المهرجان إذ منعت سلطات بلاده من
المشاركة ويعث يفاكس الى المهرجان
يطالب فيه بالتضامن معه، وقد أبدى
المشاركون تضامنا لاحت له، وناشدوا
السلطات السورية في رسالة مشتركة
السماح للمخرج بالهجرة، والفيلم يشد
المتفرج لأجوائه الحارة، ويخلط بين الحلم
والحقيقة بصورة رائعة، وتقنية عالية
بشكل يجعل المتفرج يتفاعل معه،
ويشعر بأحلامه وأحباطاته، ولحظات
السعادة البسيطة، والبحث الدائم الذي
لا يتوقف عن معنى للحياة وللكرامة،
وللهزيمة، وللمراجعة.

وفاز بجائزة الجمهور للفيلم الروائي
القصير وقيمتها ١٥ ألف فرنك وتمنح
أيضا على هيئة فيلم خام فيلم «بيت
من ورق» للفلسطيني هاني أبو
أسعد، ويقدم الفيلم في ٢٨ دقيقة
حكاية طفل في الثالثة عشرة من عمره
(خالد) على خلفية هدم منزل أسرته
الأصلي، واعتمادا على أصدقائه وأخيه
وعلاقته بأمه يتخذ قرارا ببناء منزل
ويأخذ الأمر بجدية ويعلن مشروعه على
أصدقائه الصغار وتبدأ مهمة البصغير
الصغيرة في الحصول على المواد اللازمة
لبناء المنزل وتحقيق حلمه الصغير.

وفاز بجائزة تقدير خاصة من لجنة
التحكيم للفيلم القصير، فيلم «بين
الغياب والنسيان» للمغربي داود

الاتحاد الجزائري لنواحي السينما،
ومدير التليفزيون الجزائري، والنقاد
السينمائي سمير فريد، إضافة الى
السينمائي المغربي جلالى فوحاتى
والذى عمل أيضا ككاتب وممثل وهو
الحاصل على الجائزة الكبرى لمهرجان
السينما العربية في باريس في يونيو
١٩٩٢، إضافة الى الفرنسية ممثلة
المسرح والتليفزيون بريجيت روان
وهي أيضا مخرجة سينمائية. كما
ضمت اللجنة الألمانية هيلما ساندرز
برامز وقد عملت كمذيعة تليفزيونية
وكصحفية وناقدة سينمائية، بالإضافة
لإخراجها لعدد من الأفلام الطويلة
والقصيرة. وضمت اللجنة أيضا
الفرنسي دومينيك سانتيه وهو
موزع لأفلام العالم الثالث ومؤسس
لسينماتيك سينما المهجر.

وقد أسفرت نتائج هذا البينالي
الثاني عن الآتي:-

جائزة الجمهور للفيلم الروائي
الطويل وقيمتها ٢٠ ألف فرنك تمنح
على هيئة فيلم خام فاز بها فيلم
«الليل» للسوري محمد ملص،
ويعرض الفيلم في ١١٥ دقيقة قصة ابن
(مخرج الفيلم) في محاولته لتعقب حياة
والدة ذلك المقاتل في صفوف المقاومة في
فلسطين، محاولة إستعادة وقائع حياة
ذلك المناضل عبر ذاكرة زوجته الحية،
ووالدة المخرج، يحاول من خلالها ملص
برغبة عارمة أن يعيد كرامة الوطنية
التي استندتها حين لحق به وبأبيه

المساوى الأليم، تغير الزمان إلا أن القهر الواقع على المرأة منذ زمان الأسطورة إلى اليوم لم يتغير. فوقوعها بالرغم منها في أحضان النيل غريقة، مثل وقوعها بالرغم منها أيضا في أحضان المجوز مفتاله (مفتاله في أحلامها، وطموحاتها، وأنوثتها).

وفاز بجائزة معهد العالم العربى للفيلم الروائى الطويل الأول وقيمتها ٣٠ ألف فرنك فيلم «حتى إشعار آخر» للفلسطينى رشيد مشهورى، ويدور الفيلم فى غزة فى عام ١٩٩٣، حين تعلن مكبرات الصوت عن حظر التجول فى أحد المخيمات الفلسطينية للاجئين فتغلق الأبواب على بيوتها وسكانها، وتخلو أزقة المخيم المكتظة من حياة سكانه، وتصبح مسرحا للأقدام الجنود وسياراتهم العسكرية. فى هذا الإطار يبنى الفيلم فكرته على تصوير إحدى عائلات المخيم من خلال يوم واحد من حياتها، حيث أصبحت البيوت معتقلا جماعيا لسكانها، ويصبح الوقت لامعنى له فيما تتشاب ساعاته وبقائه فى انتظار ذلك العبث المسمى «الإشعار الآخر».

وفاز بجائزة لجنة التحكيم للفيلم الروائى الطويل والتي أصبحت تسمى «جائزة مارون بغداني» وقيمتها ٥٠ ألف فرنك وتمنح للمخرج فيلم «ثلاثة على الطريق» لحمد القليوبى، وتدور أحداث الفيلم خلال ثلاثة أيام هى المسافة من الأقصر وحتى

أولاد سيد، ويدور الفيلم فى عشرين دقيقة حول صانع أوان فخارية يشتري بطريقة الصدفة بروازا قديما يضع فيه صور عائلته، إلا أن البائع يصير على أن يأخذه بالصورة القديمة التى به وهى لصياد أسماك، «وتطوق» فى ذهنة فكرة أن يذهب فى البحث عن صاحب الصورة فيصل لميناء ساليه بالرباط ليعطى صاحب الصورة صورته، إلا أن مركبه لايعود إلى الميناء، فيعلق الرجل صورة الصياد على إحدى الصخور ويعود أدراجه. والفيلم ابيض واسود، وأهم ما فى هذا الفيلم هو التصوير، ولم تعالج الفكرة بالقدر الذى تستحق.

وفاز بجائزة لجنة التحكيم عن الفيلم الروائى القصير وقيمتها ٤٥ ألف فرنك تقدم على شكل خدمات مخبرية فيلم «عروس النيل» للمصرى الشاب عاطف حتاته الذى حكى ١٩ دقيقة قصة يومين فى حياة الفلاحة الصغيرة (صدفة) التى لم تتجاوز الإثنتى عشرة عاما ويقرر أهلها تزويجها من مجوز بالقرية. اليوم الأول قبل أسبوع من عرسها تظهر فيه آمالها وأحلامها وتطلعاتها الصغيرة مع أصدقاء سنها، ثم اليوم الذى من المفترض أن تزف فيه الى المعجوز، ويبرز الفيلم العادات والتقاليد المصاحبة لمثل هذه المناسبات فى قرية مصرية فقيرة، وينتهى الفيلم نهاية مأساوية حينما تلقى الصغيرة بنفسها فى النيل لتصبح عروسا له، وتندمج الأسطورة القديمة فى الواقع

مادام الواقع الذى فرضه عليهما مازال يفرق فيما أوصلهما لذلك، وكأنه كشف عن الدائرة العفنة التى تحيط بكل مجتمعاتنا العربية.

وأخيرا فاز بالجائزة الكبرى لمعهد العالم العربى للفيلم الروائى الطويل وقيمتها ٨٠ ألف فرنك (٥٠ ألف تمنع للمخرج و٢٠ ألف للمنتج) بالإضافة الى ٦٠ ألف فرنك أخرى تمنح كمساعدات فى التوزيع عند عرض الفيلم بفرنسا، وقد فاز بهما فيلم «باب الواد سيقى» للجزائرى مرزاق علواش.

ويعرض الفيلم فى ٩٣ دقيقة وقائع حى شعبي فى حى باب الواد فى الجزائر العاصمة، بعد الحوادث التى جرت فى عام ١٩٨٨، حينما توترت العلاقات وتصاعد العنف والتعصب. وقد عرض الفيلم فى مهرجان كان لهذا العام فى الشهر قبل الماضى، ولاقى مخرجه مشكلات عدة أثناء تصويره فى الجزائر نظر للحالة الأمنية والتطرف وهما ما يحكمان الجو العام فى العاصمة.

وفى إطار المهرجان أقيمت ثلاث ندوات: الأولى تمت على مدى يومين وكانت لقاء عربيا أوروبيا حول الإنتاج المشترك السينمائى والتلفزيونى، وأدار الندوة نور الدين صايل، وقد ناقشت الإنتاج الأوروبى العربى المشترك خاصة بعد مازانت فى خلال الفترة الماضية عدد الأفلام الذى ميزها الإنتاج المشترك، خاصة بين فرنسا ودول المغرب العربى وسوريا ولبنان، وبعض الأفلام

الوجه البحرى فى سيارة نقل خلال أحداث الفتنة الطائفية بالصعيد. يقود السيارة محمود بصحبة صبي فى الثالثة عشرة من عمره (خليل)، يود الوصول الى أمه المنفصلة عن والد وتعيش فى طنطا. ويصحبة تحية وهى غازية تعمل بفرقة جواله، وتود للحاق بأحدى صديقاتها، وعبر ثلاثة أيام نكتشف أحداثا ومفاجآت تعرى المجتمع المصرى وتكشف عن مشاكله وظروفه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

وفاز بجائزة معهد العالم العربى لأفضل ممثل السوري بسام كوسا وأفضل ممثلة السورية سمر سامى عن دورهما فى فيلم الكومبارس للمخرج السوري نهيل المالح، ويدور الفيلم فى مدة مائة دقيقة فى شقة صغيرة لاتغادرها الكاميرا الا فى نهاية الفيلم، وعلى الرغم من هذا فلم يشعر المتفرج بالضجر أو بالضيق والاختناق، وبدلا من إعتماده على عناصر الإبهار السينمائية اعتمد على الحوار بشكل كبير، وهذا فى الحقيقة ما أظهر قدرات ممثليه وساعدهم على التآلق بمواهبهم التمثيلية العالية. والفيلم يحكى قصة شاب فقير يعمل كومبارسا، يقع فى غرام أرملة شابة ولا يجد مكانا يلتقى فيه معها سوى شقة أحد أصدقائه. إلا أن مشاكل الواقع وأصدانها تلاحقهما، وتفرض نفسها عليهما، مما لا يجعل لوحدة الحرية المسروقة تلك أى معنى

وما يحفل به الأدب العربى من فنون
سابقة على السينما.

أما الندوة الثالثة والأخيرة فكانت
حول كتابة السيناريو كرهان جوهري
للسينما العربية وأدارها خميس
الخياطى، وحضرها كثيرون من كتاب
السيناريو العرب، وقدم فايز غالى
ورقة مكتوبة أبان فيها أن الرقابة
ليست فقط رقابة الدولة، بل الرقابة
الاجتماعية ، والتي يمارسها أفراد
المجتمع، بحيث أصبحت رقابة دينية
أكثر منها سياسية وأوضح أثر
الصعوبات المادية فى الحد من خيال
السيناريست الذى يلجأ فى أحيان
كثيرة لإلغاء بعض المشاهد لأنها مكلفة
للإنتاج . وشرح وحيد حامد المشاكل
والصعوبات التى يعانيتها السيناريست
بمصر.

وتحدث ثورى بوزيد عن السينما
التونسية وتحررها من الرقابة ، حيث
استطاع السيناريست التونسى أن
يتحرر من رقابة الدولة والمجتمع
وأسقط كل التابوهات كالجنس والدين
والسياسة، وقد لاقى اعتراضات كثيرة
حول رؤية هذا، ومن المغرب عرضت
فريدة بن اليزيد تجربتها الذاتية
كأمراة تعتبر السيناريست الوحيدة
فى المغرب، وتحدث نبيل المالح عن
التحدى الذى يواجهه العرب فى
مواجهتهم لأربعين محطة تليفزيون
فضائية يسيطر عليها فكر وعقل واحد
ودعا السينمائيين وكتاب السيناريو

المصرية ، وهدفت الندوة الى وضع
النقاط على العروف حول
إمكانيات التبادل والتعاون بين
الدول الأوروبية والعربية،
وكشف العقبات التى تعيق هذا
التعاون وذلك لتحسين هذا
التعاون والتبادل مستقبليا،
ولذا حرصت إدارة المهرجان على دعوة
ممثلين عن الاتحاد الأوروبى ومسؤوليه
عن السينما فى قنوات التلفزة وممثلين
عن المراكز الوطنية للسينما فى
أوروبا.

ودارت الندوة الثانية حول
الاقتباس الأثبى فى السينما
العربية، وأدارها وليد شमित
وشارك فيها الى جانب الأخوة العرب من
بلدان عربية متعددة من مصر سعد
الدين وهبه وكمال رمزى.
وحاولت الندوة طرح بعض الاسئلة :
منها كيف استفادت السينما
العربية من العلاقة بين
الطروحات الفكرية والواقع
المعاش خاصة على المستوى
الجمالى وعلى مستوى أساليب
السرد؟..بالإضافة الى ظاهرة سينما
المؤلف ولجوء السينمائيين الى كتابة
سيناريوهاتهم وأثر ذلك على تعامل
السينما مع النصوص الأدبية، ومشكلة
الافتقار الى كتاب السيناريو، وأخيرا
أساليب السينما الغربية وأدواتها فى
التعبير والسر ومفرداتها اللغوية،
وعلاقته بالتراث الثقافى العربى

مقدمة هذه الأفلام «ليه يابنفسخ» لرضوان الكاشف، و«مرسيدس» ليسرى نصر الله، والذى أشاد به المخرج الجزائري مرزاق علواش حينما صعد المنصة لاستلام الجائزة الكبرى عن فيلمه «باب الواد سیتی»، وأيضاً فيلم «زواج مع وقف التنفيذ» وهو فيلم قصير للمغربي رشيد بوطانوس الذى لاقى استحساناً كبيراً جداً.

على كل يبقى هذا البينالى علامة مميزة وأصيلة للسينما العربية فى قلب أوروبا، حيث أنه المهرجان الوحيد المخصص للأفلام العربية، إذ أن كل مهرجاناتنا العربية على كثرتها لاتخصص للفيلم العربى وحده مهرجاناً مقصوراً عليه، والعق يعود الفضل فى هذا الجهد الكبير الذى بذل فى البينالى الى السيدة ماجدة واصف المشرفة العامة على المهرجان والمتعاونين معها حيث بذلت قصارى إمكاناتها فى إنجاح هذا الملتقى الذى نرجو له أن يستمر وينفس الحماس.

العرب الى مقاومة السوق وشروطه مهما كان هذا صعباً، وتحدث عن دور الدولة فى الانتاج وعن أهمية وجود اتحادات أو على الأقل تجمعات عربية من السينمائيين العرب فى المشرق والمغرب لمواجهة السينما التجارية ومواجهة تيار البث عبر الأقمار الصناعية. وقد أكد رؤوف توفيق على اختلاف السينما فى المغرب العربى وخاصة تونس عنها فى مصر، وأرجع ذلك لتحرر السينما فى تونس من متطلبات السوق العربى، تكون إنتاجها يتم اعتماداً على رؤوس الأموال الفرنسية بعكس السينما المصرية التى تعتمد على رأس المال العربى، وجمهور المنطقة العربية وبالتالي متطلبات السوق العربى.

وعلى هامش النتائج نرى أن هناك أفلاماً قد ظلمت ولم يلتفت لها أعضاء هيئة التحكيم فى المهرجان بالرغم من أنها لاقت إستحسان الجمهور والسينمائيين وكل من شاهدها وفى

نبض الشارع الثقافى

أوراق «صقر خفاجة» الكلاسيكية

احتفل قسم الدراسات اليونانية واللاتينية بأدب القاهرة الشهر الماضى ، بالذكرى الثلاثين لرحيل «د. محمد صقر خفاجة» - ١ نوفمبر ١٩١٩ - ٢ يناير ١٩٦٤ - الذى يعد عميد الدراسات اليونانية واللاتينية فى مصر، والمهد الحقيقى لهذه الدراسات للأجيال التى تلت من الباحثين، شارك فى الاحتفال د. حسنين ربيع نائب رئيس الجامعة ،

ود. محمد حمدى إبراهيم عميد كلية الآداب، ود. أحمد عثمان رئيس قسم الدراسات اليونانية واللاتينية ، وشقيق العالم الراحل د. زكريا خفاجة، وصديقه د. عبد اللطيف أحمد على. وخصص القسم - بهذه المناسبة - العدد الثالث من مجلة «أوراق كلاسيكية» التى يصدرها عن «د. خفاجة» تعرضت فيه لسيرته العلمية، وملحات من حياته، وأهم أعماله المنشورة. ويأتى هذا العدد ليؤكد - كما أشار د. أحمد عثمان - على أن الدراسات اليونانية واللاتينية فى مصر قد أصبح

لها تاريخ، وأنه قد أن الأوان لتأمل
انجازات الرعيل الأول من أساتذة هذا
المجال.

ولد «د. خفاجة بإحدى قرى محافظة
القليوبية، وحصل على ليسانس الآداب
فى فرع الدراسات اليونانية واللاتينية
عام ١٩٤٠ بتقدير جيد جدا، وعمل
مدرسا ابتدائيا بعد تخرجه، إلى أن تم
تعيينه عام ١٩٤٥ معيدا بنفس الكلية
التي تخرج منها، وفى نفس القسم
أيضا، فاجتهد فى حصوله على درجة
الماجستير عام ١٩٤٦، وكان موضوع
رسالته عن الأدب اليونانى فى عصر
الاسكندرية «ثيوكريتوس» . وأمام
نبوغه قررت جامعة القاهرة سفره فى
بعثة الى فرنسا عام ١٩٤٦، لاستكمال
موضوع دراسته، فحصل على دكتوراة
الجامعة من السوربون عام ١٩٤٩، فى
موضوع الأدب اليونانى فى مدرسة
الاسكندرية، ثم دكتوراه الدولة من
السوربون أيضا عام ١٩٥١، فى
موضوعين : الأول عن الأساطير فى
أشعار ثيوكريتوس، والثانى عن
«هيريودوت» وأسلوبه فى الكتاب
الثانى.

وعاد «د. صقر خفاجة» ليواصل جهوده
العلمية استاذًا بقسم الدراسات
اليونانية واللاتينية بآداب القاهرة،
وتدرج فى مناصبه ، حتى أصبح عميدا
للكلية عام ١٩٦٣، وهو المنصب الذى ظل
فيه لمدة عام واحد، إذ توفى عام ١٩٦٤،
بسبب الإرهاق الشديد فى العمل، بعد

ماترك طريقا معهدا فى الدراسات
اليونانية واللاتينية فى مصر، مايزال
تلاميذه سائرين على دربه، وأثرى
المكتبة العلمية بالعديد من المؤلفات
والدراسات تجاوزت العشرين كتابا ،
مابين التأليف والترجمة

أما مجلة «أوراق كلاسيكية» التى
يصدرها قسم الدراسات اليونانية
واللاتينية سنويا، ويشرف عليها «د.
أحمد عثمان، فهى تمثل إصدارا هاما
فى عرض آخر ما توصلت اليه
الدراسات العلمية فى هذا المجال، وهى
خطوة تنتظر كل الدعم من جامعة
القاهرة لتعميم الفائدة، حتى لا تبقى
حبيسة الأسوار الجامعية فقط، بل
تتعداها إلى جميع المهتمين بالدراسات
المقارنة والتقابلية، ولقاء الحضارات ،
خاصة أنها تحتوى على دراسات باللغات
العربية والانجليزية والفرنسية
والايطالية واليونانية. واحتوى العدد
الثالث على دراسات للباحثين د. أحمد
عثمان ود. محمود فهمى حجازى ود.
ماهر شفيق فريد والراحلين د. محمد
صقر خفاجة ود. على الغمراوى ويعد
بحث «د. ماهر شفيق فريد» «كلاسيون
ومحدثون، من الأبحاث الهامة المنشورة
فى هذا العدد، إذ تناول تطور بعض
الخيوط الشعرية عبر الزمان، وانتقالها
من ثقافة إلى أخرى، ووقف عند أربعة
خيوط من منبعها فى الكلاسيكيات
وهى خيط الرحلة الى العالم الآخر،
انطلاقا من الكتاب الحادى عشر من

محملته «الآلياذة» والمعربى فى رسالة
الغفران وابن شهيد فى رسالة التوابع
والزوابع عند العرب، ودانتى فى
الكوميديا الالهية عند ايطاليا، عند
انجلترا فى «الفردوس المفقود»
و«الفردوس المستعاد» وقصيدة «ثورة
فى الجحيم» للشاعر العراقى «جميل
صديقى الزهاوى»، التى تبلغ أبياتها
٤٢٥ بيتا، ولعل هذا المبحث يدل على
أهمية الأدب المقارن، فى دراسة تاريخ
الافكار، وأن الشعراء جميعا- فى نظر
د. ماهر شفيق فريد- قد خرجوا على
نحو مباشر أو غير مباشر، من معطف
شاعر اليونان الضربى الذى تنازعت
على نسبته اليها سبع مدائن.

المبحث الثانى الهام فى هذا العدد
هو «نهاية العصور الكلاسيكية وبداية
العصور الوسطى» فى الغرب الأوروبى
للدكتور «على الغمراوى»، الذى وقف
فيه بالتفصيل عند المدارس التاريخية
المختلفة ورؤيتها لنهاية العصور
الكلاسيكية ، التى يرجع أنها انسابت
على مدى القرنين السادس والسابع،
لتبدأ العصور الوسطى بعد ما بدأت
بواخر الاقطاع تظهر فى فرنسا، وبدأت
فى ايطاليا- أيضا- بواخر الدستور
البندكيلى ، الذى وضعه الراهب
الايطالى بندكت النورسى سنة (٥٢٠)
فقد وهن فى النفوس سحر الثقافة
الكلاسيكية، وانطقا بريق العقل وتعثرت
اللسان، إذ كان الغرب- وقتذاك- يعيش
مفاهيم البابا جريجورى، الذى سلب

«أوديسية» هوميروس، وخيوط الشعر
الرعى، انطلاقا من رعويات
«ثيوكريتوس» ، وخيط التحولات
انطلاقا من تحولات «أوفيد» ، وخيط
الغزل انطلاقا من غزليات «كاتولوس» ،
مؤكد أن هذه الخيوط أشبه بلحن دال
متردد، يجرى عليه الشعراء تنويعات
لاحصرتها، بحكم اتساع وراها الفكرى
والروحى والوجدانى، وارتكازها فى
الوعى، واللامعى على السواء. فإذا
وقفنا عند خيط الرحلة الى العالم الآخر،
سنجد أن «هوميروس» كتب فى
الكتاب الحادى عشر من «الأوديسة»
واصفا نزول بطله «أوديسيوس» الى
العالم السفلى- هاديز- حيث التقى
بالكثير من مشاهير اليونان وأبطالهم،
وهو تقليد من تقاليد الأدب العظيمة،
أرساها «هوميروس» وألقى الضوء على
العالم الإنسانى من خلاله، وهى رحلة
عرقها قراء الأدب الغربى، عند قراءة
رواية «تليماك» للكاتب الفرنسى
«فنتون» - ترجمة رفاعة الطهطاوى-
وهى حكايات تانجلوود للروائى الأمريكى
«ناتانيل هوثورن» ، وقصيدة
«يوليسيز» للشاعر الانجليزى «ألفرد
تيسن» ، ورواية «يوليسيز»-
عوليس- للأديب الايرلندى «جيمس
جويس» ، وقصيدة «الأوديسة» للأديب
اليونانى الحديث «نيكوس
كازنتزاكيس»، وكذلك عند «أرسطو
فان» فى مسرحية الضفادع عند اليونان
، و«فرجيليوس» عند الرومان فى-

الخرافة على ربوع الفكر، في عالم عرف
الفزع من المفاجأة والمجهول، ومنذ القرن
السابع انعكست على المجتمع الأوروبي
الأجواء المغممة بالخوف والترقب.

عباءة

محمود حسن اسماعيل



احتفلت الأوساط الأدبية والثقافية
في مصر والعالم العربي الشهر الماضي،
بالذكرى الرابعة والثمانين لميلاد الشاعر
محمود حسن اسماعيل- ٢ يوليو
١٩١٠- والتي تتوافق مع ذكرى رحيله
السابعة عشرة- ٢٥ ابريل ١٩٧٧- وقد
أقام المجلس الأعلى للثقافة أمسية
شعرية بدار الأوبرا، تحدث فيها د. جابر
عصفور- الأمين العام للمجلس- ود. عبد
القادر القط، وألقى عدد من الشعراء
قصائد من شعر محمود حسن

اسماعيل.

ولد الشاعر في قرية «النخيلة»
بمركز أبو تيج بمحافظة اسيوط، حيث
أتم تعليمه الأولي، ثم انتقل إلى القاهرة
والتحق بكلية دار العلوم، حيث ظهرت
موهبته الشعرية وتآلفت، وكانت له
مدرسة شعرية خاصة به، وله أسلوبه
المتفرد المتميز، تلالا في شعره منذ
ظهور ديوانه الأول «أغاني الكوخ»
عام ١٩٣٤، وهو لا يزال طالبا بالكلية،
وقد أقامت له الدار حفلا لتكريمه. ولم
يكن الحفل على نسق الحفلات التكريمية
التقليدية التي يكرم فيها الطلبة
اساتذتهم، بل كان أول حفل يقيمه
اساتذة لتلميذ من تلاميذهم.

وتوالى بعد ذلك دواوين الشاعر،
التي تجاوزت الأثنى عشر ديوانا- خلافا
لما ذكره كتاب المجلس الأعلى للثقافة
الصادر في هذه الاحتفالية، فظهر له
«هكذا أغني» عام ١٩٣٧، وأين المفر
١٩٣٧ وديوان الملك ١٩٤٧ و«نار
وأصفاد» ١٩٥٩، و«قاب قوسين» ١٩٦٤،
و«لا بد» ١٩٦٦، و«التائهون» ١٩٦٧،
و«هدير البرزخ» ١٩٦٩، و«وصلة
وزفرض» ١٩٧٠، و«السلام الذي أعرف»
١٩٦٩، و«صوت من الله» ١٩٨٠، وملحمة
رياح المقيب- ديوان الحب- ١٩٨٢،
وكان آخر ما ظهر له بعد رحيله ديوان
«موسيقى من السر» الذي بلغ فيه قمة
النضج الفني والابداع الخلاق.

التحق «محمود حسن اسماعيل»
عقب تخرجه من دار العلوم بالإدارة

أن يقفوا صفًا واحدًا أمام الفاصب المستعمر، في قصيدته الشهيرة «دعاء الشرق»، حيث يقول: «نحن شعب عربي واحد ضمه في حرمة البعث طريق». وعندما جاءت نكسة ١٩٦٧، كان «محمود حسن اسماعيل» أول من صرح برفض الهزيمة في قصيدة رائعة بهذا العنوان، أشعلت الأصرار على النصر في نفوس المصريين، حيث صرخ «لا بد أن نسير في دربنا الكبير».

أما ملحمة الرائعة «السلام الذي أعرف» والتي تقع في حوالى مائة وتسعين بيتًا، وألقاها الشاعر في صيف عام ١٩٦٩، في مهرجان الشعر الدولي بمدينة «استرودا» بيوغوسلافيا- سابقا- وأثارت ضجة كبرى، إلى الحد الذي دفع الشاعر إلى إلقائها ثلاث مرات في ثلاثة أيام متتالية، يقول فيها: «من الشق جنث ومن كل أرض أتيت، ولست نبيا على كفه تصنه المعجزات، في يمينه كتاب يضيئ الوجود بآيات البينات، إلا حنان شعله في يديا، تدق السناء بها كل باب».

فالشعر عنده معنى يردده في قوله «الشعر لحن من يد الزحمن»- ولذلك رأى فيه «د. لويس عوض» بعثًا جديدًا للرومانسية المصرية، التي تجدد شباب مدرستها الأدبية شكلا ومضمونا، ولذلك نشأ الجميع يقرأ شعره ويحفظه عن ظهر قلب، ويكتبه- كما كتبه صلاح عبد الصبور- في كراسات، مؤكدا أننا

الثقافية بوزارة المعارف، التي كان يرأسها «د. طه حسين»، الذي عينه بمكتبه الخاص، ثم عمل في الجمع اللغوي، حيث اشترك في إعداد معجم «فيشر»، ثم انتقل إلى الإذاعة في بدء أنشائها، وتدرج في مناصبها المختلفة، من مدير مكتب «سعيد باشا لطفي»- مدير الإذاعة وقتئذ- إلى أن وصل إلى منصب المستشار الثقافى لهيئة الإذاعة المصرية.

وإنه كان الشاعر البدايه- كما قال د. جابر عصفور- وفاتحة لكثير من اتجاهات الإبداع، ومغامرات الخيال، وتقنيات الحداثة، فقد وقف «محمود حسن اسماعيل» بشجاعة وقوة بجانب الفلاح الذي ينتمى إليه، وتمرد على وضعه تمرد شاعر متوفر الحواس، ملتهب الوجدان، وإذا كان شاعرنا في نظر النقاد «د. عبد القادر القط» أكثر الشعراء اقترابا في شعره من طليعة الرومانسية بمعناها الكامل، فهي ليست الرومانسية البليدة المغيبة للوعى والدور، فلم ينس «محمود حسن اسماعيل» في قصائده الدور الوطنى الذى يمكن أن يلعبه الشاعر فى مجتمعه، وجاءت قصائده الوطنية دافعة للثورة والحماس فى نفوس المصريين، والجميع يتذكر قصيدته «مصر نادتنا فلبينا نداها» التى غناها «محمد عبد الوهاب» بعد ذلك، كما وقف أثناء معركة ١٩٥٦ يزار معلنا «أنا النيل مقبرة للغزة»، وكم نادى العرب

جميعا خرجنا من عباءة محمود حسن اسماعيل.

الجمعية المصرية للكاريكاتور- التي طال اشتياقهم لها حتى تحقق الحلم بجهده ودأبه وقدرته على ممارسة الأعيب الموظف المصري والصبر على مشاويره، في مارس ١٩٨٤.

ولد زهدى ابراهيم العدوى فى يونية ١٩١٧ باحدى قرى محافظة الشرقية، وتخرج من كلية الفنون الجميلة - قسم النحت- مارسا للكاريكاتور، واستمر فى تلك الممارسة الجريئة مشاغبا ومشاكسا، فى معظم الصحف والمجلات المصرية. ويرحله نستطيع أن نقول أنه مضى عصره بأكمله فى مسيرة الكاريكاتير المصرى، إذ شارك مع رشا ورفقى وصاروخان فى تكوين المربع الذهبى، الذى تكفل بتصوير هذا الفن- الذى كان فنا اجنبيا شكلا ومضمونا، فخاص به الى قاع المجتمع، يلتقط رسوماته من وجوه العمال والفلاحين، أمصباح الجلابيب الزرق، فدافع عنهم بإيمانه بالعدالة الاجتماعية، وناهل من أجلهم فى مشاكساته الجريئة، مستندا إلى حضارة عريقة من السخرية المرة والتنكيت البليغ، الذى حفظ به الشعب المصرى توازنه منذ قد ماء المصريين، إذ يرجعه يحذوره الى أيام الفراعنة ، من خلال رسوماتهم الكاريكاتيرية على جدران المعابد، يتهمون فيها بسخرية لاذعة من حكامهم الطفافة ، ولعل الرسومات التى تسجل قصة الفلاح الفصيح وشكوى اضطهاده ، خير دليل على ذلك.

زهدى العدوى: رحيل الجراءة



تستطيع الآن «يامم زهدى» أن تسخر منا جميعا.. بسخريتك السوداء المريرة، التى تضحكنا إلى حد البكاء، وتقلقنا الى حد مسابقة الريح، فقد تركتنا للهيم بلا بسمه، ورحلت بكامل جراتك ، دونما تنازل أو رياء، كما عهدناك رقيقا هادئا كنسمات الصيف فى شرفه بيتك مساء كل خميس ، تشاكس عبد القادر التلمسانى وتداعب مختار السويفى، وتلقى الزهر بين أحبابك وتلاميذك عساهم يتمسكون بالدرب ولايهزمون، وهل يستطيعون أن ينسوا واضح أول لبنة فى بيتهم-

(١٤-١) التي صدرت في الفترة من يوليو ١٩٧٧ ، وحتى نوفمبر ١٩٨٨. وقد احتفل أول الشهر الماضي بصدر هذا المجلد بدار الأوبرا المصرية، حيث أقيمت أمسية شعرية شارك فيها الشعراء «أمجد ريان» و«جمال القصاص» و«حسن طلب» و«حلمي فطالم» و«ماجد يوسف» و«محمود نسيم» و«وليد منير» ، قدمتها الاذاعية القديرة «حكمت الشربيني» ، بمصاحبة ناي «د. قدرى سرور» ، وشهدا جمهور غفير من محبي الشعر

والقراءة الأولى لهذا المجلد تضع القارئ أمام البحث النظري الذي انتهجت الجماعة منذ بداية نشأتها، وتطور هذا التنظير على مدى السنوات العشر من عمر المجلة- اضاءة- التي بين أيدينا ، هذا الى جانب الواقع التطبيقي لهذه التنظيرات التي لم تقف حيال الشعر الحديث فحسب، بل تجاوزته لتعلن موقف هذه الجماعة من مفاهيم الحداثة والثقافة والحياة والمثقف ودوره. ولذلك كان طبيعيا أن تقرر جماعة اضاءة مواصلة اصدار المجلة، بعد انقطاع دام ست سنوات لطرح مدى التطور الذي وصلت اليه الجماعة في أطروحاتها النظرية التي تتماس مع تطور الافكار في الواقع الشعرى العربى. والحقيقة أن اصدار هذا المجلد يستحق هجوما أكثر حدة من الذى دونته بعض الاقلام عقب صدوره، لما حققه من ثبات وإثبات تاريخى ، يؤكد

وربما رأى البعض فى رسومات «زهدي» ثقل الظل وعدم قدرتها على الاضحاك ، كما لدى رسامين آخرين، وهو يبرر ذلك بأن السخرية المضحكة هى احد اشكال الكاريكاتير، وليست كل أشكاله، فالكاريكاتير هو فن النقد، والنجاح الذى يحققه يكمن فى كشف اشكال المعاناة التى تعيشها الجماهير، وبالتالي يصبح هذا الفن كالمؤشر الذى يحدد اتجاه الرأى العام.

وإذا كان «زهدي» لم يتروك أولادا قادرين على حمل رسالته وحفظ تراثه ونشر ماسجله من رسومات وأفكار وأبحاث عن فن الكاريكاتير فى مصر القديمة، فتلك مسئولية جمعية الكاريكاتير وكافة الرسامين المعاصرين. الذين تعلموا من «زهدي المدوى» شيئا جريئا حفظ لهم سماتهم وشخصيتهم المميّزة دون تقليد أو طغيان. وحتى يتحقق ذلك لنا أن نستمد الجرأة من «زهدي» نفسه، حتى نشاكس الجميع ونسخر منهم بمرارة حتى يحققوا له ما يخذ راحتته.

مجلد إضاءة ٧٧: حقيقة التاريخ الأدبى

حسنا، فعل أعضاء جماعة اضاءة (٧٧) باصدارهم أعداد مجلتهم فى مجلد واحد عن دار الملتقى، يشمل الأعداد من



صوتهم المميز وعلى الآخرين أن يثبتوا عكس ذلك، ومن هنا جاء التفاف الشعراء والنقاد ومحبي الشعر يوم تكريم هذه الجماعة في دار الأوبرا، حتى اكتظ بهم المسرح الصغير، ليشهدوا إعلان هذا الوليد، الذي كبر ونما، وأكد مواصلته على استمرار الصدور.

٢٠٢

رسالة

التجنى الأكاديمي على محمود دياب

رغم أن مسرح محمود دياب علامة فارقة في تاريخ المسرح العربي إلا أنه لم ينل اهتماماً كبيراً من نقاد المسرح

للعيان والدارسين لواقع الشعر المصري خلال السبعينات، مدى التطور الذي أصابه، ويسهل لمؤرخي الأدب ما كتبهم الأساسية في التسجيل التاريخي، ودور هذه الجماعة في تطويره، يقطع النظر عن مدى الاتفاق أو الاختلاف، حول أسهام هذه الجماعة في تجديد الشعر المصري وحمل رايته خلال السبعينات، فقد أثبت المجلد أن حكاية التاريخ الأدبي أمست حقيقة، وبين أيدي الجميع، لاهزل فيها، لدرجة أن البعض ظن- بحسن نية أو بسوء نية- أن عدم ذكر اسمه، سوف يسقط انتاجه من تاريخ الشعر السبعيني، وهو ما لم تعلنه الجماعة، أو يشير إليه المجلد، بل قالت في هدوء هذه اعداد صدرت من مجلة ثقافية التف حولها عدد من الشعراء كان لهم

الدرامى والموقف والتراث، وانتهى الى تقسيم نصوص دياب زمنياً الى ثلاث مراحل تبدأ بعام ١٩٦٢ أول نصوص دياب، وتنتهى مع آخرها ١٩٧٩.

ومن المدخل الى الباب الأول الذى خصصه الباحث بفصوله الستة لدراسة عناصر الشكل من تراجميد ياودراما والاشكال الكوميديا والتجريبية، والسرد والحكاية والفنائية فى مسرح دياب، وفى حين خصص الفصل السادس من هذا الباب لإبراز أهم الملامح اللغوية والأسلوبية التى ميزت لغة دياب المسرحية وسماته التجديدية فى استخدامات الفصحى والعامية وانتقل الباحث فى الباب الثانى الى تأمل المواقف التى صاغها دياب فى مسرحياته فتناول مواقفها المختلفة من العدالة والحرية والحقيقة ومنها انتقل الباحث الى فرضيته السابقة التى دفعته الى العديد من المغالطات فى محاولة لإيجاد تبرير ذلك التناقض الذى وقع فيه مسرح دياب فأرجعه الى المجاورة للتجريبية مرة، وعللها ببحث دياب عن خصوصية للمسرح المصرى مرة أخرى من خلال تجاور بين عناصر متناقضة وحاول الباحث إسقاط فرضيته تلك على واقع المجتمع المصرى السياسى والاجتماعى دون أن يقدم تحليلاً لبنية ذلك المجتمع يثبت من خلاله فرضيته كما عموماً الباحث تصوره على المسرح العربى من خلال دراسة

المصرى ودارسيه.. فهو صاحب «باب الفتوح» «ليالى الحصاد» أرض لاتنبت الزهور»، «الغرياء لايشربون القهوة».. المعجزة، البيت القديم، وغيرها من الأعمال التى شكلت وجدان جيل الستينات وساهمت فى رسم ملامح هوية الأجيال التالية، وكانت موضوعاً لأحدث دراسة تقدم بها سامى سليمان أحمد لنيل درجة الماجستير من كلية أداب القاهرة وأشرف عليها د. أحمد شمس الدين الحجاجى وشارك فى مناقشتها د. جابر عصفور، د. فوزى فهمى.

وفى تقليدية حاول الباحث فى (٨٠٠ صفحة) التوصل لفرضية مؤادها أن مسرح محمود دياب يقوم على التجاور بين اتجاهات فكرية متناقضة وأشكال مختلفة لم تحقق الجدل الخلاق بينها داخل نصوصه، انطلق من هذه الفرضية مفامراً الى تصورات تتصل بالمسرح العربى والبنية الاجتماعية والسياسية للمجتمع الذى عبر عنه مسرح دياب، وكرس الباحث فصول دراسته لإثبات تلك الفرضية الوهمية من خلال منهج وسمه المناقشون بأنه لم يسلم من السقوط فى ذلك التجاور السلبى.

تقع الدراسة فى بابين يشتملان على عشرة فصول، يسبقهما مدخل لدراسة دياب والمسرح المصرى وأقصى فى مدخله الى تحديد أهم المفاهيم التى سينستخدمها فى دراسته مثل الشكل



محمود دياب

نصوص دياب التي تناولها بعيون الآخرين والتي اتسمت نظرته في دراستها بالتقليدية ومحاولة تطبيق مناهج ومرجعيات جمالية تتنافى وروح نصوص دياب.

ولم تسلم الدراسة من الوقوع في مأخذ المجاورة السلبية التي حاول الباحث إلصاقها بمسرح دياب من خلال استخدام توليفة من المناهج التي لا يجمع بينها أدنى قدر من المشتركات والمرجعيات، وتوظيف النظريات قديمها وحديثها فجاءت الأرسطية إلى جانب البريختية والبيرانديلية وچارل كل ذلك مع الرمزية والتجريدية والتعبيرية ولم تسلم المصادر من تلك المفارقة فاستعان بيوري لوتمان إلى جانب أرسطو ومدحت الجيار ونهاد صليحة إلى جانب المعتزلة ولم يسلم النص المسرحي من التمزيق على يد الدارس دون محاولة السعي نحو إجراء يحافظ على وحدة النص، الأمر الذي يؤكد فقر المنهج الذي استخدمه.

ولو اكتفى الدارس بتأمل مسرح دياب ووضعه في إطار عصره وحاول دراسته من خلال الاتجاهات النقدية التي سادت في زمنه من رمزية وتجريدية، وتعبيرية وواقعية ومرجعيات جمالية تستقى جوهرها من روح العصر مع الوضع في الاعتبار القضايا الاجتماعية والسياسية والأدبية

التي شغلت تلك الفترة وعلى رأسها قضية فلسطين وأيدولوجيا الاشتراكية العربية ودعوة الحداثة الإيجابية التي دعاه إليها عبد الناصر ودعوة يوسف إدريس لهوية عربية للمسرح لابتعد عن التهويمات ولا انتهى إلى فرضية غير تلك التي توصل إليها ولما كان بحاجة للقول باتجاه دياب للتجريب في حين لم تتعد المحاولات التجريدية عنده كسرتقليدية مسرح النظارة الذي ساد في الستينات ، مما يؤكد المغالطات التي تقدم في الجامعات المصرية تحت ستار الدراسة الأكاديمية المدافعة عن الهوية والثقافة القومية.

محمد عبد الله

تواصل

هذا العدد الجميل

محمد سعد شحاته

منية المرشد/ مطويس/ كفر الشيخ

جليل الرد على أستاذ جامعى فلا يخاطبه إلا بقوله... «حضرة الدكتور»، وهو يحاول تفنيد أدلته المنطقية على دعواه بمثل منطقيته وسلاحه الذى استخدمه خصيمه فى هذه المباراة وهو المنطق العلمى القائم على أطروحات عقلية بحثة لاشأن لها بمجال النص حتى لايفلق دائرة الرد.

ويتواكب مع هذه «المغامرة» بحث للدكتور/ نصر حامد أبو زيد فى مسألة شائكة وهى «هل القرآن الكريم مخلوق محدث؟ أم أزلى قديم؟» وهى المسألة التى حال فيها المتكلمون بمعظم فرقهم من معتزلة، وأشاعرة... الخ.

ولعل مايراه «خليل عبد الكريم» من «هذا الزمان، ونجومه» هو الرد الفعلى، والحقيقى الذى يجعل هذا العدد يوصف

«..هذا عدد شائك ملغوم تتوقع أن تشور حوله الزواييع..» هكذا تقرر السيدة فريدة النقاش رئيس تحرير المجلة فى تقديمها له، وإن كانت تعلل ذلك «بأننا نغامر بنشر نص طالما سمع به المثقون».

والمغامرة الشائكة الشائكة التى يتلقاها القارئ فى عدد (١٠٥) شهر مايو ١٩٩٤م من «أدب ونقد» هى فى تساؤل اسماعيل أدهم «لماذا أنا ملحد؟» أو فى رد محمد فريد وحدى عليه ليبين «لماذا هو ملحد؟».

وفى ظروفنا هذه يثبت لمن يحمل مشعل التنوير أنه لايد وأن «يحمل كفته على كتفه» وهو يقدم للساحة التى تغلّى مباراة عقلية رفيعة المحتوى والمستوى. يتبادل فيها عالم أزهرى

لكننى على استعداد لأن أدفع عمري
ثمنا لأن تعبر عن هذا الراى». ومن وجهة نظرى الخاصة جدا فإننى
أعتبر هذا العدد تمية كبيرة تقدمها
«أنت وتقد» لشهداء محاكم التفتيش
فى كل العصور بدءا من سقراط،
ومرورا بحسين مروه، وفرج فودة،
وحتى آخر فرد فى قوائم «البلاك
ليست».

بأنه «شأنك ملغوم»..
تحية صادقة لهذا العدد الذى يضع
على غلافه «نقد مصادرة عمر عبد
الكافى»، وهو يقدم لنا هذه المباراة
العقلية الرائعة ردا علميا على وجوب
اتساق فكر التقدمى مع فعله من
منطلق فولتير الرائع:
«إننى أختلف معك فى رأيك؟



لم القصاد

ليست قصيدتي
إن لم يكن حبرها دم الفضاء
بعيدا تتوغل في اللانهاى
ان لم تداعب بطفولة
الأعشاب البرية
الفقسة
النوارس
وتسير الفاجع

إن لم تكن بوح نظرات المحبين
سفن رغبة
أرضا عذراء
تفتح ذراعيها لاحتضان التحولات

أترمى التعابير القديمة
في زوبعة فرار الزمن!

وائل مريشة
اللازقية

يابلادنا

يابلادنا يا جميلة
ليه عيونك ليه حزينه
فين رجالك الكثيرة
وفين شبابك واحوا فين
ليه يتوهو في كل مينا
ويا فكر الغدارين
في التطرف مالنا حيلة
قولو راح العقل فين
واحنا نجهل اصل دينا

سيد عبد الغنى السبكي
أبو قتادة - جيزة

القبلة الأولى

بدمى أحبك
أذ ترنج
في جنون القبلة الأولى
وغني
وارتوى منك الحنين..

ولك ارتدى ثوب الفرح
ليمد اشواقى
بدالية اخضراراك
وهى تعبر للسجون
فتعكسر الفصلات
فى جسدى المحنى..
بالجنون
وكأنها
مرح يغامر أو يكون
وأنا أحبك
والوريد
يمد اسراب الحمام
وأنت
وحبك
تطعمين.

سلامة الشطناوى

مداولة

كيف لقمر أحذب
يمنح ضوءه؟
وخريف
يتشرنق فى ظلمته؟
يحمل أوجاعا
من فيض الوحدة
يصرخ.. فى وجه
النجم الشائخ..
كيف يكون

القمر .. صديق ورفيقا؟

تسبح لحظات

ملتهبة .. عبر حوائط قلبه

فجأة ..

ينضج داخله سوال؟

كيف

يهيئ هذا الليل العاصي ..؟

تلك

اللحظة يعرفها- هذا

الرأس الشائب

يسترجع/

يتمرّد/ يوغل...

في تجويف الذكرى... صورة

حلم

للعشق الشبقي

وأزهار للتيه!

آه

من يحمل عنه هذا الدهر

ويوقف... ثرثرة

إمرأة

تجهض لحظات العشق؟

من

ينقلد هذا الدم .. يمنحه

جوادا

يركض فوق النهر؟

آه ..

من يمنحه قرضا/ استثناء/

ضوءا/ أخضر/

يقتل في كفيه الرعدة

ينزع

عنه غطاء الشمس؟

فلينزع

عنه أحدا

بصمة سمته

أو... لو شاء صنيعا

يسكنه القبر!!

أحمد محمود عفيفي

البيان التأسيسي للجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية

أشكالها.

وما انتفاضة شعبنا الراهنة إلا
للتكثيف النظري والعملي لصورة
المواجهة الضرورية. وعلى الرغم من أن
التفكير في إقامة لجنة الدفاع عن
الثقافة الوطنية الفلسطينية يعود إلى
زهاء أربع سنوات، إلا أنها لم تتر النور
إلا بايحاء من انتفاضة شعبنا المجيدة.
فكانت اللجنة إحدى ثمار الانتفاضة..
لقد وضع قادة الصهيونية الجبهة
الثقافية على رأس اهتماماتهم. كما أن
وجود الكيان الصهيوني، واستمرار
بقائه، لا يهدد وجود ثقافتنا الوطنية
الفلسطينية فحسب، بل أيضا، الثقافة
القومية في الوطن العربي كله

أن الصهيونية، بمختلف تعبيراتها
وتلاوينها، أيديولوجيا حركة رجعية
شوفينية، حملت تشوهات الامبريالية
التي ولدت الحركة الصهيونية في
أعضائها.

وتتميز الصهيونية عن غيرها من
الأيديولوجيات الرجعية الامبريالية،
بأنها تسعى إلى استيطان جزء من
الأرض العربية، وطرد السكان الأصليين
منه، وإحلال مستعمرين محلهم.

وإذا كان هذا هو جوهر الصهيونية،
وجوهر الكيان العنصري في فلسطين
المحتلة، فإن الخيارات لمواجهة هذا العدو
القومي والطبقي ليست كثيرة، بل إنها
ترتد إلى خيار واحد، خيار المواجهة بكل

وقد استعان عدونا بتبعثرنا الوطني، وباحترابنا الطائفي والمذهبي، وبتخلفنا، ناهيك عن ارتباط الطبقات التابعة في الوطن العربي بمخططاته.

ولم تسلم ثقافتنا العربية من مؤامرات الاعداء، فالخيانة الوطنية أضحت امتداداً، والوطنية تطرفاً. والكفاح المسلح أرهاقاً، أو التبعية للامبريالية تحضراً، والصمود والجسارة رومانسية، وانتحاراً أو استفزازاً، للاعداء، ليس له ما يبرره.

ولما كانت الصهيونية تسعى، بكل ما تمتلك من وسائل التزييف، لطمس هوية شعبنا الفلسطيني القومية العربية، وتزييف ثقافته الوطنية العربية، التي تشكل جزءاً لا يتجزأ من هويته الوطنية، فإن الثقافة الوطنية الفلسطينية، التي تكونت باعتبارها جزءاً من الثقافة العربية، والتي تمخضت، في صيرورة ثورتنا الراهنة، عن ثقافة وطنية عربية تقدمية انسانية، تواجه، ولا شك، الطابع العنصري الديني، اللاعقلاني، الامبريالي للايديولوجيا الصهيونية.

فالمواجهة الثقافية، إذن تشكل جزءاً لا يتجزأ من نضالنا العام في سبيل تحرير وطننا.

إن إهمال دور الثقافة في ثورتنا الوطنية، يعتبر نقطة مطعن، وأمهالاً لجانب مهم من جوانب المواجهة الشاملة، ولهذا، تبرز أمامنا مهمة تحويل الثقافة الفلسطينية، الى عنصر فاعل وأساسي من عناصر الوحدة الوطنية، ومن عناصر المواجهة، في أن معناها، والدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية في إطارها

العربي هو في نهاية الامر دفاع عن الهوية الوطنية الفلسطينية، وتعرية لجوهر الزيف الايديولوجي الصهيوني.

ومن هنا، تكتسب عملية تأسيس لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية شرعيتها، وضرورتها، في وقت بات فيه التكيف مع الحركة الصهيونية ومقولاتها شكلاً من أشكال العقلانية الكاذبة.

إن قضية فلسطين قضية عربية، قبل كل شيء.. وتحريرها هو بالضرورة مهمة عربية تقدمية، والثورة الفلسطينية - وإن كانت تشكل طليعة النضال الوطني لتحرير فلسطين - فإنها جزء لا يتجزأ من حركة النضال العربي الوطني في مواجهة الامبريالية والصهيونية.

والنضال الوطني الفلسطيني تقدمي في طبيعته، وتوجهاته، وتكالفاته، وديمقراطي في أساليبه، وبناءه، وعلاقاته الداخلية والجهادية.

واعتراحنا منا بأهمية تعدد وتباين المنطلقات الوطنية، في اثرها ممارساتنا الفكرية والعملية، ولقطع الطريق على التشرد الوطني، فإننا نندعو لكل التيارات الفكرية الوطنية الى تكوين جبهة ثقافية وطنية ديمقراطية موحدة، لاقتحام ميدان النضال، بقوة، مشهرين راية الثقافة الوطنية الكفاحية الديمقراطية.

اتناؤ من بأن شعبنا العربي الفلسطيني يفتقر الى طاقات ثورية ومعنوية هائلة، وأن وسائل دهر العدو الامبريالي الصهيوني متاحة لجماهير أمتنا العربية، ويضمنها شعبنا

الواقع الخصبة.

وتفرض المرحلة الراهنة على المثقفين الوطنيين الفلسطينيين ضرورة امعان النظر في المهام العاجلة الملقة على عاتقهم، مع اختيار الوسائل الكفيلة بانجاز هذه المهام ، ويأتى فى مقدمة هذه المهام:

١- التمسك بتحرير فلسطين هدفا وطنيا استراتيجيا ، والتصدي لكل محاولات الاتصال او الاعتراف بالكيان الصهيونى.

٢- رعاية الثقافة الوطنية ، والعمل على تعميمها ، والالاحاح على ضرورة توظيف كفاءاتنا العملية فى حركتنا الوطنية ، وحماية هذه الكفاءات من آفة الهجرة.

٣- الدفاع عن ضرورة الديمقراطية فى جميع المجالات ، ووقف عمليات نفى الآخر ، والانفتاح الى أفق الحوار اذ تنتفى قيمة الثقافة بدون ديمقراطية.

٤- الوقوف ضد شتى اشكال التبعية ، وقمع الفكر، وفكر القمع ، وهذه الوجعية.

٥- البحث على الاخذ بالتفكير العلمى ، والدفاع عن حرية البحث العلمى:

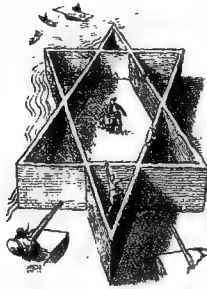
٦- الاهتمام بتراثنا العربى ، بشكل لا يكتفى بالتفنى بالامجاد التليدة ، ولا يعزل هذا التراث عن زمانه ، ومكانه ، وأساسه الاجتماعى ، كما لا يجتزىء من التراث ، او يوظفه فى مجال تبرير الانحراف السياسى ، مع الانفتاح على ما هو

الفلسطينى، وهى فى متناول كل قيادة وطنية، مبدعة، جسورة، تتمكن من نظرية الثورة، وتتمتع بحس تاريخى عميق، وروح ييمقراطية حقة، وتتسلح ببرنامج سياسى سليم وتصوغ تكتيكات صائبة، وتوفربنى تنظيمية كفاحية صلبة، وتنسج تحالفات صحيحة، ومطلوب من مثقفينا ان يجهدوا من اجل تحريك هذه الطاقات، وتعزيز المواقع الثقافية الوطنية الفلسطينية فى وجه الهجمة الصهيونية الامبريالية.

ولجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية تجمع نكري وطنى ديمقراطى، يأخذ على عاتقه مهمة الدود عن الثقافة الوطنية الفلسطينية فى وجه الهجمات الصهيونية الامبريالية والرجعية، وتعمل اللجنة على رده الاعتبار للقيم النضالية وتخليصها من شوائب الصقبة النفطية، واثار البترول دولار، التى تسلبت عبر ثغرة غياب التربية السياسية السليمة، وتدنى اليقظة الثورية، وضعف التسليح بفكرة الثورة.

تعمل هذه اللجنة من أجل حشد الطاقات الفكرية الوطنية الديمقراطية الفلسطينية والعربية، لحمل هذه المهام النضالية الصعبة.

ولجنتنا مستقلة عن الانظمة والمنظمات، لكنها ملتزمة بقضية الشعب والوطن، وهى مشروع فكرى نضالى، همه الاول الثقافة الوطنية، فى ارتباط حميم بقضايا الجماهير الشعبية، فالومى الحقيقى لا ينبت فى مخاير مثقفى الابراج العاجية بل على ارض



وليعزز مثقفونا تمسكهم بترابنا الوطنى
، وليحملوا من جديد قضاياء وطنهم
وشعبهم، ولينزّلوا الى خنادق المعركة
الثقافية الضارية ضد عدو أمّتنا،
وليكشفوا زيف الثقافة الاستهلاكية،
والمنتقمين بالثقافة، الذين دأبوا على
تسخيرها لأغراض ذاتية ضيقة حيناً،
ولتزيين خط سياسى منحرف، أحياناً.
فلنضهر سلاح الثقافة الوطنية فى
معركتنا الصعبة الطويلة، ولنخضعها
بجسارة، وجلاء، دون أن نحصر أنفسنا
فى الاقليمية المقيتة، بل نرنو بإبصارنا
الى وطننا العربى الكبير، وإلى
الانسانية جمعاء.

ولنقاتل من أجل ثقافة فى سبيل
الشعب والوطن، وصولاً الى التحرير
وفلسطين مستقلة بيمقراطية، ضمن
مجتمع عربى تقدمى.

القدس فى ١٠/٧/١٩٨٩

خير واميل فى التراث الثقافى
العالمى، واشراء حركتنا الوطنية
بتجارب وخبرات الكفاح الوطنى
والقومى والانسانى.

٧- كشف المحاولات الصهيونية
والامبريالية والوجعية الرامية الى
تشويه ثقافتنا الوطنية أو السطو
عليها أو محوها، والتصدى لهذه
المحاولات ومجابهة جميع محاولات
التطبيع مع اعدائنا، بما فيها
التطبيع الثقافى، مع التصدى
للمنطلقات الفكرية المصابية
لثقافتنا الوطنية، وللأقلام التى
تروج لها.

٨- التفاعل الحميم مع المثقفين
الوطنيين الديمقراطيين العرب
ومؤسساتهم.

فلنكتاتف دفاعاً عن ثقافتنا الوطنية
، ولنسخر كل جهودنا وانجازاتنا
الثقافية لخدمة قضيتنا الوطنية،

كلام مثقفين

هوامش بلامتون

صلاح عيسى

في الندوة التي نظمتها ونشرتها جريدة «أخبار الأدب» بمناسبة مرور عام على صدورها، تطرق النقاش إلى العلاقة بين المجلات الثقافية وبين الهيئات التي تنفق على إصدارها، سواء كانت مؤسسة ثقافية قومية، أو كانت حزبا سياسيا، أو كانت الهيئة العامة للكتاب. ومع أن المشاركين في الندوة أجمعوا على أن هامش الحرية المتاح أمام المطبوعة الثقافية، ما يزال أوسع بكثير مما يتاح للمطبوعة السياسية بحكم محدودية انتشارها وتأثيرها، فقد أجمعوا كذلك على أن استقلال المطبوعة الثقافية التام، حلم بعيد المنال، وبدا وكأن غاية ما يطمحون إليه هو نسبة من الاستقلال لا تزيد عن ٦٠٪، يبيعون بعدها أيديهم وجها لظهر.

والقضية بالفعل مهمة، فقد كثرت المجلات الثقافية وتنوعت، وأصبحت الصفحات المخصصة للثقافة والإبداع قاسما مشتركا أعظم بين جميع الصحف القومية والحزبية، و يبدو هذا الزحام من المجلات والصفحات أعجز من أن يجمع شتات جماعات المثقفين التي تحولت إلى شظايا تفتقد للحد الأدنى من الرؤية المشتركة لأجوبها العام، حتى في داخل المدرسة الأدبية أو التيار الفكري الواحد، لتدير فيما بينهم حوارا، وما زالت أضعف من أن تؤثر في السياسات الثقافية، بما يؤدي إلى استقامة خطاها وإعادة ترتيب أولوياتها.

ولاعني لذلك إلا أن نسبة استقلال هذه الدوريات أدنى بكثير من الحد المطلوب لكي تقوم بدورها. وإذا كانت المطبوعة الثقافية التي يصدرها حزب سياسي منحازة بطبيعتها، إلا أن ذلك لا يعفيها من ضرورة الاستقلال عن تكتيكات حزبها اليومية، لكن المطبوعات الثقافية التي تصدرها المؤسسات الصحافية القومية، أو وزارة الثقافة لابد أن تحقق لنفسها درجة أعلى من الاستقلال، لأنها تمول من حصيلة الضرائب، فلا يجوز أن تتحول إلى بوق للدعاية لسياسات الحكومة، أو تجبر على الصمت من انتقادها أو تكروه على تأييد إبداعات رئيس الهيئة العامة للكتاب والكتاب.

ويكفي للتدليل على ذلك أن هيئة الكتاب والكتاب قد رفعت أسعار المجلات التي تصدر عنها، وقللت من عدد صفحاتها، وأنقصت عدد المطبوع منها، دون أن تسأل أو حتى تخطر رؤساء تحريرها، بل إن الشاعر «أحمد عبد المعطي حجازي» الذي يعتبر مجلة «إبداع» من أكثر مجلات الهيئة استقلالا قد فوجئ بعامل بمطابع الهيئة يتزعم الدعوة بين زملائه لعدم صف إحدى القصص التي أجازها قائلا له: إن لديه أوامر من رئيس الهيئة بالأ يصف مالا يعبه من مواد المجلة، وبأن يبلغ الرئيس بملاحظاته على ما يرسله إليه رئيس التحرير. وأن مجلة المسرح قد أجبرت على الاعتذار بشكل مهين عن دراسة كانت قد نشرتها تنتقد إحدى المسرحيات التي شاركت بها وزارة الثقافة في أحد المهرجانات، ووقعت الاعتذار - الذي أشاد بالمناسبة بإبداعات د. سمير سرهان المسرحية - باسم هيئة تحريرها.

وإذا كان ليس من حقنا أن نطمح في أن تكون للمجلات الثقافية نسبة من الاستقلال، فوق النسبة التي حققها المثقفون، فليس هناك ما يمنع من تذكير الجميع بأن المجلة الثقافية ليست مجرد إضمار شعر، أو ملف قصص، ولكنها منبر لحركة ثقافية تبلور على صفحاتها الأفكار والتيارات وتنشأ من بين ملازمها الجمعيات والمنظمات والتي يدونها يظل المثقفون هوامش بلامتون، وهو دور لن تستطيع القيام به ما لم يساعدها على مزيد من الاستقلال ليتحرر رؤساء تحريرها من رقابة أسطوانات المطابع ومن ضغوط رئيس هيئة الكتاب والكتاب.

العدد
١٠٩
سبتمبر
١٩٩٤

أدب وفد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية



مصطفى زيار:

علم النفس وعلم الوطن

(مصطفى صفوان/ سامي على/ أحمد فائق/ فرج عبد القادر طه)

عبد الله النديم: المحرّض الثوري، مختارات من «التنكيث

والتبكيث» [سولجنستين: أعمدة الدخان وأعمدة الحقيقة

حكمت فهمي وأنور السادات

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية /
شهرية يصدرها حزب التجمع
الوطني الواحد / سبتمبر ١٩٩٤

رئيس مجلس الإدارة: لطفى واكد
رئيس التحرير: فريدة النقاش
مدير التحرير: حلمى سالم
سكرتير التحرير: مجدى حسنين

مجلس التحرير: إبراهيم أصلان / صلاح
السروى / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون: د. الطاهر مكي / د. أمينة
رشيد / صلاح عيسى / د. عبد العظيم
أنيس / د. لطيفة الزيات / ملك عبدالعزيز
شارك فى هيئة المستشارين الراحل
الكبير: د. عبد المحسن طه بدر
شارك فى مجلس التحرير
الراحل الكبير: محمد روميش

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف: محيى الدين اللباد

الرسوم الداخلية للفنان: محمود الهندي
بورتريه الغلاف للفنان: جودة خليفة

أعمال التوضيب الفنى: سهام العقاد
أعمال الصف:

مزة عز الدين/نعمة محمد على/منى عبد الراضى

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد
الخالق ثروت «الأهالى» القاهرة/
ت ٢٩٢٢٣.٦

الأعمال الواردة إلى المجلة لأتريد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

- فجأة... حسين حمودة ٨٣
 - ثلاث قصائد... ليلى الشربيني ٨٤
 - الدنيا مليانة أساتذة
 - كيميا... يسرى حسان ٨٦

- * العودة إلى المنفى كأدب ثورى...
 فريدة النقاش ٨٨

الديوان الصغير

- مختارات من التنكيت والتبكيت
 لعبد الله النديم..... إعداد وتقديم:
 صلاح عيسى ٩٧

الحياة الثقافية

- ألكسندر سولجينتسين: أعمدة
 الدخان والحقيقة.. أحمد الخميسي.. ١١٤
 - حوار مع الناقد التونسي محمد
 بن حمودة... د. مجدى عبد الحافظ... ١٢٦
 - حكمت وأنور وحب الوطن... نورا
 أمين ١٣١
 - دفاثر العامية لسمير عبد
 الباقي... أشرف أبو جليل ١٣٥
 - التكفير وبيع الكفر... (رأى)
 صلاح الدين محسن ١٤٠

- كلام مثقفين... صلاح عيسى... ١٤٤

- * أول الكتابة... المحررة ٤

ملف مصطفى زيور

- جدل السيد والعبد... د. مصطفى
 زيور ١٠

- تحيتان إلى مصطفى زيور:

- (١) المعلم (٢) نبذة حول الأب
 المثالى... د. مصطفى صفوان..... ٢٣
 - عقل عالم وقلب إنسان... د. فرج
 عبد القادر طه..... ٢٣
 - زيور .. ذكريات لاتفيض...
 د. أحمد فائق ٢٩
 - المتخيل فى خبرة الحشيش فى
 مصر... د. سامى على ٤٧

- * خطاب الحرية... د. نصر حامد
 أبو زيد ٥٧

نصوص

قصص:

- طوازى... رانيا خلاف ٦٨
 - موت الأحلام الصغيرة... عبد
 السلام الجارية ٧٣
 - أشياء لاتشتري... وجيه عبد
 الهادى ٧٥
 - القفل... مجدى حسنين ٧٨

شعر:

- لأول مرة... شهلا الكيالى ٨١

أول الكتابة

العراقيون، وطلب الخديوى من عرابى أن يحضر إلى سراى رأس التين لى يتلقى التعليمات الشفاهية من الخديوى، وكان عرابى قد ارتد بجنوده من الاسكندرية- التى أشعل فيها مواطنوها النار وهم ينسحبون منها بعد دخول الجيش الانجليزى- ارتد إلى كفر الدوار لينشئ خطوط دفاعه فى المواقع الحصينة هناك- وليستعد لحرب شعبية طويلة ضد الغزاة.

ورفض عرابى أن يذهب لمقابلة الخديوى فى الاسكندرية المحتلة، وطلب من وزارة الداخلية أن تعد لعقد جمعية عامة من رؤساء الأديان، وكلاء الوزارات والعلماء والنواب والأعيان

بعد احتلال الانجليز للاسكندرية فى ١١ يوليو ١٨٨٢ وفى سياق خطتهم لاحتلال مصر كلها انتقل الخديوى توفيق وحاشيته وعملآؤه وحكومته برئاسة سلطان باشا للإقامة فى قصر رأس التين فى المدينة المحتلة ليسبغ عليهم الأسطول الإنجليزى حمايته، ويبرق الخديوى لعرابى الذى كان قد فرض عليه مطالب الجيش والشعب فى المواجهة الحاسمة بينهما قبل ذلك- ليخبره- هو وزير الحربية- أنه ليس للدولة الانجليزية مع الحكومة الخديوية أدنى خصومة، وأن ضرب الانجليز للاسكندرية كان رداً على التجهيزات الحربية التى قام بها

«إذا كانت لاتكفيك شهادة ثلاثمائة ألف من الرجال والنساء والصبيان خرجوا من ذلك الثغر مهاجرين لايملكون إلا أنفسهم هائمين على وجوههم فى البلدان والقرى لايلوى الوالد منهم على ولده، ولا الأخ على أخيه فما الذى يكفيك...»

أسوق هذا المقطع الطويل من رواية «أبو النجا» التى تسجل لوقائع التاريخ فى بعض جوانبها لأقدم بعدا إضافيا للديوان الصغير الذى اخترناه لكم هذا العدد من كتابات «عبد الله النديم» فى ذكرى الثورة المرابية. فقد كان كل من نديم وعلى مبارك مثقفين كبيرين فى ذلك العصر اختار أحدهما وهو على مبارك أن يكون رجل السلطات حتى لو كانت سلطات الاحتلال، واختار النديم أن يقف فى صفوف الشعب «من أجل الحياة الحرة الكريمة له ولمصر كلها». وقبل عام احتفلت وزارة الثقافة بالنموذج الأول للمثقف وهو «على مبارك» متجاهلة هذا المثقف الآخر النقيض له.. المثقف الثورى فى زمانه الذى دافع عن مصر متحررة من القهر والاستغلال والنفوذ الأجنبى.. ولنتأكد مرة أخرى أن لاشئ يتم بالمصادفة.

إن قسضية الصراع بين هذين النموذجين من المثقفين مازال قائمة وحية فى زمننا هذا وبشرطه فى ظل سلطة فتحت كل الأبواب والنوافذ

والتجار للنظر فى موقف الخديوى ومايجب اتخاذه لمواجهة الغزو الأجنبى وهى الجمعية التى أصدرت فيما بعد قراراً بإدانة الخديوى الذى خان وطنه وانضم لأعدائه وكلفت عرابى بالدفاع عن مصر.

يقول الروائى أبو المعاطى أبو النجا فى «العودة إلى المنفى»: «كانت تلك أول حكومة شعبية تحكم مصر، واعتقد نديم أن هذه الحكومة التى انبثقت فى أحلك الظروف، هى أول تعبير حقيقى عن شعب مصر، وأولى الثمرات الطيبة لعدوان مريو.. كان العدوان يكشف النقاب عن وجهه الخيانة. وفى أول اجتماع لهذه الجمعية اكتشف نديم أن الخيانة لاتعجز عن إخفاء وجهها بأى نقاب. لقد وقف مسئول اسمه «على باشا مبارك» يكن له نديم أعظم تقدير ليطالب الجمعية بأن تبعث بوفد إلى الخديوى فى الاسكندرية لاستجلاء الحقيقة، فمن أين لنا ونحن فى القاهرة أن نعرف حقيقة ماحدث فى الاسكندرية؟ أليس من الضرورى أن نحكم عقولنا؟ أليس من الجائز أن يكون مايلفنا زورا وبهتانا؟ وقاطعه نديم أمام الجمع الحاشد بعنف لم يصدر عن مثله فى حياته كلها. فطول حياته لم يجد مثل هذا الاحتقار للعقل باسم العقل:

التحليل النفسى الذائع الصيت الآن فى كندا «ألا أسكن للاعتقاد دون أن أجادل فيه غيرى، فإن لم يكن فلاجادل فيه نفسى...».

أما المقالة التى اختارها لنا الدكتور حسين عبد القادر أحد تلاميذ زيور المخلصين والذى أعد لنا هذا الملف الثمين فهى عن نفسية العدو الصهيونى إذ يتساءل زيور «كيف أستحال اليهودى الخانع تاريخيا إلى طاغية؟»

ويشرح بأبسط طريقة وأعمقها فى أن واحد هذه الحيلة النفسية المعروفة فى العلم عن كيفية توحيد الضحية مع المعتدى، وهو ما يضيئ لنا - من زاوية جديدة على التحليل السياسى - الاقتصادى المتكامل لجريمة اغتصاب فلسطين وكيف أصبح الصهاينة لصيقيين بالاستعمار البريطانى ثم الأمريكى بعد ذلك حين انحسر نفوذ إنجلترا، فإلى جانب أن إسرائيل أداة امبريالية كان توحيدها سيكولوجيا وعمليا مع المعتدى على صعيد العالم كله.

وكان من دواعى سعادتنا وفخرنا أن يختار تلاميذ الدكتور «زيور» مجلتنا لينشروا فيها عن الأستاذ، وتفتح المجلة صفحاتها. لأول مرة لعدد من الأساتذة البارزين الأملاء من مصطفى صفوان لسمامى على وفرج عبد القادر

للوجود الأجنبى الأمريكى الذى يتحكم فى مقدراتنا.. وعلينا نحن الذين نتطلع لوطن آخر ومستقبل أفضل أن نحى رموزنا ونسلط الضوء عليها بكل ما يتوفر لنا من امكانيات ولو ضئيلة حتى نتعرف الأجيال الجديدة على التاريخ المعاصر والكيفية التى صنع بها الشعب وقادته من المثقفين والثوار، وعلينا أن نعد العدة لإقامة احتفال كبير ونموذجى فى أكتوبر ١٩٩٦، أى فى الذكرى المئوية لرحيل عبد الله النديم أحد أبناء هذا الشعب المخلصين الموهوبين.

أما الملف الآخر فى هذا العدد فهو عن الدكتور «مصطفى زيور» مؤسس التحليل النفسى والأستاذ الذى درب وربى مئات التلاميذ الذين «لومكثوا بأرض مصر لتكونت منهم مدرسة لاتقل خصوبة وابتكاراً عن مثيلاتها فى أى بلد آخر، ولكن العواصف التى اجتاحت بلادنا بما ترتب عليها من القطيعة بيننا وبين كل نتاج فكرى يعتد به فى الخارج فاقطت احتمالنا جميعاً.. إلا الدكتور مصطفى زيور فقد صمد وحده لها..» كما يقول عنه تلميذه مصطفى صفوان الذى يضيف «لقد عرفت الدكتور زيور فى البدء مثلاً نادراً للمعلم، وإبنى لأحى فيه الآن مثلاً منقطع النظير للوفاء للموطن...»
وتعلم منه د. أحمد فائق طييب

طه وأحمد فائق وغيرهم ممن سيضمهم الجزء الثانى من الملف فى العدد القادم. ونتمنى أن تكون هذه مجرد بداية لتعاون مثمر طويل فالوشائج بين الأدب وعلم النفس عميقة وممتدة ومن المؤكد أن إضاءتها من زوايا جديدة سوف تبعث فى نفوس قرائنا إلى جانب ماتقدمه من معرفة بهجة ومتعة عميقتين. لعلنا نجد فى مقالة مصطفى صفوان- الصعبة الممتعة عن الأب المثالى- نموذجاً فريداً لهذه البهجة والمتعة إلى جانب المعرفة حول وظائف وبنية هذا الأب وعلاقته بصورة الأم والطفولة.

ويخصنا الصديق الكاتب أحمد الخميسى برسالة من موسكو عن عودة سواجينستين صاحب «جناح السرطان» و«أرخبيل الكولاج» إلى وطنه الذى تعرض للنفى منه وإسقاط الجنسية عنه فى زمن التسلط البيروقراطى وضيق الأفق باسم الاشتراكية التى هى بريئة من كل هذا- يبين لنا الخميسى كيف كان الأدب الروسى قد رسخ لدى شعبه أن الأديب «نبي من الأنبياء ومعلم» وهو يستعرض نماذج من القمع الذى وقع على الكتساب الروس فى عصور مختلفة لأنهم دافعوا عن الحرية، ونحن نتفق تماماً مع الخميسى «أن الرواى الكبير جدير بالتقدير ليس لأنه يوافقنا فى رأى،

ولكن لأنه صاحب رأى..» ويواصل الدكتور نصر أبو زيد فى خطاب الحرية مناقشته لقضية اللغة والثقافة والمنتج الثقافى مبينا كيف أن البعد الثقافى هو الذى يميز الوجود الإنسانى ويفصله عن الوجود الطبيعى الحيوانى مثلاً. فالثقافة تعنى تحول الكائن من مجرد الوجود الطبيعى إلى الوعى بهذا الوجود..

وفى هذا الحيز الصغير يستخدم أبو زيد منهجه وبراهينه لتعريف الجهل الفاضح الشائع وهو يلوذ بالوعظ والخطابة واتهام الآخرين فى مناخ مشحون.. ولا يكون أمامنا مخرج جدى إلا بالوعى العلمى والمعرفة النزيهة التى هى أول الطريق الى التحرر بدءاً بالجدل واحترام العقل والعلم..

عدنا هذا هو مرة أخرى دفاع مجيد عن الحرية من زوايا عدة.. من الحرية العقلية لحرية الوطن الذى دفع ومازال يدفع ثمنها غالياً..

فأى حرية تلك التى سنظل ندفع ثمنها فى ظل «الطوارئ» التى تقدم لنا «رأى خلاف» القصاصة المبدعة صورة تهكمية لها وهى تنشر على صفحاتنا لأول مرة؟.. وبعد..

هذا هو العدد الأول الذى نصفه على آلات الجمع الجديدة فى «الأهالى» بعد أربع سنوات متصلة كنا نجتمع فيها فى



ليلا والعمل في الأعياد لإنجاز ما كان قد تأخر من الجمع والتصحيح... فهل يكفي أن نقدم الشكر الجزيل والامتنان العميق لهذه الكتيبة الفريدة التي شكلت لنا عائلة مترابطة ودودة ومحبة ومتعالية على الصغيرة، ليبقى ذلك كله إلى الأبد.

«اليسار» حيث قام تعاون حميم وصداقة

حقيقية مع كل من «حسين عبد الرازق» و«صفاء سعيد» و«صلاح عابدين» و«نسرین سعيد»، و«مصطفى عبادة»، و«محمد بدوي» وقبل فترة: نعمة محمد علي. وطيلة هذه السنوات كانت «اليسار» بيتنا الذي تحمل العاملون فيه تيمة مشكلات ليست قليلة كانت من صنعنا، من التغيير في اللحظة الأخيرة.. لتأخير المواد، للسهر

المحررة

مليف



مصطفى زيوار:

علم النفس وعلم الوطن

جدل السيد والعبد: د. مصطفى زيوار
تحيتان إلى زيوار: المعلم - نبذة حول الأب المثالي:

د. مصطفى صيفوان

عقل عالم وقلب إنسان: د. فرج عبد القادر طه

ذكريات لاتغيب: د. أحمد فائق

المتخيل في خبرة الحشيش في مصر: د. سامي على

إعداد:

د. حسين عبد القادر

أستاذ علم النفس بإداب المنصورة

أضواء على المجتمع الإسرائيلي:

جدل السيد والعبد

دراسة في التحليل النفسى (١)

مصطفى زيور

هذا المقال خلاصة لبحث ألقى في الدورة الأخيرة للجمعية المصرية للدراسات النفسية. وقد رغب إلى بعض الزملاء، وخاصة من الأقطار الشقيقة، في نشره مبسطاً مع استبعاد المفاهيم والاصطلاحات الفنية، حتى يكون في متناول أكبر عدد من القراء، وذلك لصلة موضوعه بالإحداث الراهنه وبخاصة مسألتى «الحرب النفسية» و«الروح المعنوية»، وهو يعد مساهمة أقدمها للمواطنين العرب في كل مكان.

وسأخذ مدخلاً قد يبدو للقارئ -لأول وهلة- أنه جانبي، لايتصدى للموضوع في جملته، ولكن هذا المدخل يتيح لى أن أنفذ إلى قلب الموضوع

مباشرة، تتلوه عودة إلى نظرة أكثر شمولاً.

ثمة سؤال يطرح نفسه، ومع ذلك يبدو أننا لانتبينه. ولعل السبب أن الوضوح الساطع يناظر أحياناً الغموض المظلم من حيث تضيق أفق الأبصار. هذا إلى أن الشدة التى تفيض بها النفس لاتترك فضلاً من الانتباه إلى ما عداها. وأى شدة أعظم من شدة مواجهة مع عدو يريد لنفسه كياناً شرطه ألا تكون، أو على الأصح يريد أن يكون سيداً على نحو يعيد إلى الذهن ما أبرزه «هيجل» فى جدل السيد والعبد، بحيث تكون وظيفتك أن تكون له عبداً تزجى إليه ليلاً ونهاراً اعترافاً يمنحه

ماليت ان اتخذت المواطنين العرب فلسطين هدفاً لها، فكانت مذبحاً، «دير ياسين» الوحشية ومثيلاتها في «قلقيلية» و«السموع» و«كفر قاسم» وغيرها. وفي خطوة تالية جمعت العصابات في شكل جيش نظامي أو شبه نظامي ليصد هجوم الجيوش العربية سنة ١٩٤٨.

وأعود فائتساءل مرة أخرى: كيف استحال الخانع طاغية؟ كيف انقلب الرعديد الجبان -على مدى قرون- سفاحاً، ثم جندياً مقاتلاً؟

وغنى عن البيان أننى أطرح هذا السؤال في نطاق علم النفس وحده، أى أننى أبحث عن الدوافع النفسية وراء هذه الظاهرة وهذا لايعنى أننى لا أقيم وزناً للعوامل غير النفسية (السياسية-الاقتصادية-الإمبريالية) التى ساهمت فى انبثاق هذه الظاهرة كما بيئتها الدكتور إسماعيل صبرى فى كتابه الممتاز: «فى مواجهة إسرائيل». ولايستطيع أى باحث -فضلاً عن ذلك- أن يتجاهل الأهداف ذات التاريخ الطويل، والتى برزت فى شكل سياسى واضح فى أواخر القرن الماضى، فيما يسمى بالحركة الصهيونية التى كان لها زعمائها، وانعقدت من أجلها مؤتمرات أسفرت عن مشروعات محددة

شرعية الوجود- اعترافاً بدونه يرتد إلى شعور مقيم بافتقاره إلى هذه الشرعية نفسها، وكأنه -أصلاً- مسافر بغير جواز سفر فى رحلة الحياة. ولكن لم اختارك أنت بالذات لتفرغ إلى هذه المهمة بالذات، والجواب أرجؤه إلى حين.

والآن، فإن السؤال الذى يطرح نفسه، أصيفه على النحو الآتى: كيف استطاع «اليهودى الثالث» الذى كان يستجيب طوال قرون عديدة إلى الاضطهاد والهجوم عليه وتحقيره، إما بموقف ذليل خانع يتسم «بالمازوخية»- أى أن يطيب العرم نفسه بالمعذاب والمهانة ويسمى لاشعورياً فى طلبهما -أو يستجيب بالرعيل والهجرة إلى مكان آخر يتصوره أقل المأ وأرحب صدراً.. كيف أمكن له بعد تاريخ طويل حافل بالاستكانة والامتناع عن مجرد المقاومة فينعزل متخذاً منازل على هامش المجتمع يقال لها «الجيتو»-كيف، ولم، تم له أن يجتمع بأمثاله فى حشد كبير يتفجر نشاطاً عدوانياً. على نطاق محدود فى أول الأمر، ثم يتخذ شكل عصابات متحفزة جريئة تنزل بهنود دولة الإنتداب على فلسطين ضربات متلاحقة عنيفة،

التوحد بالمعتدى

ولنستقصر التاريخ أولاً: متى حدث ذلك؟.. لقد حدث ذلك على وجه التحديد فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، أى فى السنوات ٤٦، ٤٧، ١٩٤٨. إن خبرة المحلل النفسى تدعوه إلى أن يتساءل: وما الذى حدث فى السنوات السابقة عليها مباشرة، مما يتصل بتغيير عميق فى البناء النفسى؟.. هنا نواجه أحداثاً رهيبية وموحية معاً. حدث أن فتك النازيون ببضعة ملايين من اليهود فى المعتقلات المشهورة: «أوشفيتز» و«بوخنفال» وغيرها.

ولما كان المقام لايسمح بعرض مسهب لقضايا التحليل النفسى وما تلقىه من أضواء على هذه المسألة، فسأقتصر على بعض القضايا المقطوع بها. إن تفسير أى سلوك-سليماً كان أو مريضاً- إنما يرتد إلى نمط علاقة الفرد بالآخرين، أى نمط بناء الشخصية، وهذا يرتد فى نهاية الأمر إلى ما نطلق عليه «هوية الذات» أو «هوية الأنا». ومن الثابت أن هوية الذات إنما هى نتاج عمليات «التوحد» بالآخرين والتي تبدأ منذ الشهور الأولى من الحياة، تلك العمليات التى نعتبرها المحجور الأساسى فى ميدان النفس بأسره، هذا المحجور هو محور الأنا- أنت «فبناء الأنا النفسى توضع لبناته الأولى على

أو تكاد، وجهود تبذل على النطاق العالمى نجحت فى انتزاع وعد بلفور أثناء الحرب العالمية الأولى، كما نجحت فى الحصول على غير ذلك من المساندات الرسمية المعلنة، وأحياناً غير المعلنة.

هذه الحركة الصهيونية كانت بلورة لآمال بغض اليهود فى استعادة عرض أورشليم، الذى ظل حائط المبكى كياناً يرمز إليه على مر العصور، وإلى أمل فى عودة بعد تشريد. هذا كله لاشك فيه، ولكن يظل السؤال بعد ذلك: لم استطاع اليهود أن يحققوا فى هذه الحقبة بالذات أملاً طال حتى كاد أن يكون سراياً؟. هذا إلى أنه ينبغى أن نلفظ إلى أن روافد العوامل السياسية-الاقتصادية-الإمبريالية، إنما تنصب فى نهاية الأمر فى الإنسان، أى أنها مرهونة- من حيث تحقيق أهدافها- بالعامل الإنسانى، أعنى النفس. إنما لانقل إذن من قيمة العوامل غير النفسية ولكننا نقرر أنه بدون تهيق عوامل نفسية مناسبة، فإن العوامل الأخرى تفقد فعاليتها، وتكفى الإشارة إلى أن وعد بلفور لم يتحقق إلا بعد مرور ثلاثين عاماً.

ولذلك فإن هدفى هو التفسير النفسى للسؤال الذى سبق طرحه: كيف أمكن أن ينقلب الرعديد الجبان سفاهاً، ثم جندياً مقاتلاً، بين عشية وضحاها؟

إلى الطبيب أن الولد عندما يلام أو ينهر، يسلك سلوكاً شاذاً، إذ كانت عضلات وجهه تتقلص تقلصات تستثير ضحك تلاميذ الفصل. وكان رأى المدرس أن الولد إما أنه كان يسخر منه، أو أن هذه التقلصات من فئة ما نراه لدى بعض مرضى النفس من حركة قهرية فى عضلات الوجه. وأثناء شرح المدرس للحالة جعلت عضلات وجه الولد- الذى كان يشهد الاستشارة- تتقلص فتتخذ أشكالاً نابية مضحكة.

ومالبث الطبيب أن لاحظ أن هذه التقلصات تشبه إلى حد كبير «تكشيرات» وجه المدرس أثناء انفعاله وهو يشرح مشكلة الولد، وكأنها نوع من «الكاريكاتير» لشكل وجه المدرس المكشّر. وكان من الواضح أن الولد بهذه الطريقة يحاول -لا شعورياً- أن يتغلب على خوفه من تكشيرات المدرس المثيرة لرعبه، بأن يتخذ هو نفسه موقف المكشّر، أى سمات المعتدى، فيتحوّل نفسياً- عن طريق التوحد من معتدى عليه إلى معتد.

التوحد بالمعتدى إذن حيلة لا شعورية تصطنع للتغلب على الخوف من المعتدى، وهى حيلة شائعة يكتشفها التحليل النفسى فى أحوال كثيرة، من بينها بعض حالات الكبار أثناء العلاج.

ولابد أن القارئ قد فطن إلى ما أرمى إليه من عرض حيلة التوحد

غرار مكونات الأنا لدى من قام على شؤون الصغير، أعنى الأم ثم الأب، وذلك من خلال حوار جدلى (بالمعنى النفسى لا اللغوى فحسب) حوار شديد التعقيد يستمد طاقاته من طاقتى الحب والكراهية، تتفاوت فتكون أنماطاً من الصحة أو أنماطاً من المرض، أنماطاً تغذيها على نحو أو آخر روافد من جدل «التوحد» بمن يتحمل بهم الصبى اتصالاً وثيقاً فى سنوات الطفولة المتأخرة حتى يناهز سن النضج.

وبناء على ماتقدم، نطرح سؤالنا على النحو الآتى: كيف تحول طابع «هوية الأنا» اليهودى من الاستكانة إلى العنف العدوانى الفثاك؟، لا يمكن أن يتم ذلك- كما تؤكد مكتشفات التحليل النفسى- إلا عن طريق عملية توحد جديدة، هى- فيما يختص بهوية اليهودى فى الحقبة اللاحقة للحرب العالمية الثانية- ما نطلق عليه عملية «التوحد بالمعتدى».

وإلى القارئ أسوق حالة توضح فى اختصار مانعنيه بالتوحد بالمعتدى. استشير محلل نفسى فى أمر صبى تلميذ بمدرسة ابتدائية، لأنه يقوم بتعبيرات فى وجهه تثير الاستغراب لايقوى على منعها، ولم تفلح محاولات مدرسه فى قمعها، وقد أنهى مدرسة

بالمعتدى، ذلك أنه لا يخامرنا أى شك أن الصبغة اليهود ومن كان منهم فى أول شبابهم، الذين قبض عليهم مع آبائهم فى كل أنحاء أوروبا وأودعوا المعتقلات النازية أثناء الحرب العالمية الثانية، ثم أفرج عن بقى منهم على قيد الحياة بعد هزيمة النازى- لا يخامرنا أى شك فى أنهم توحدوا بجلاديتهم أعمى بالنازيين. ولا يختلف فى ذلك اثنان من المحللين النفسيين..

وإلى القارئ مايقوله الطبيب النفسى اليهودى «منكوفسكى»- وهو ذو شهرة عالمية- فى كتابه الأخير «مبحث فى علم النفس المرضى» ص ٢٨٥، حيث يتحدث عن أطفال معتقل «بوخنفالده» وذلك بصدد مناقشة لمشكلة الاضطرابات الوجدانية المرضية: «إن التخدير الوجدانى (أى انعدام الاستجابة العاطفية لدى بعض مرضى العقل) ليس إلا علامة من علامات أخرى للتدهور النفسى، وخاصة لدى الشباب، بعد بقائهم فترة طويلة فى معسكرات الاعتقال وهم فى حكم اللعب، مما جعلهم يجهلون معنى اللعب. مثلاً فإن «أطفال بوخنفالده» الذين تتراوح أعمارهم بين ثمانى سنوات وعشرين سنة واحتضنهم الفرزسيون بعد إطلاق سراحهم، ظهر لديهم نقص فى الحس الاجتماعى والحس الأخلاقى، أعلن عنه بنوع من الحذر المتوجس وثيق الشبه

بتوجس مرض «البارانويا» (توهم الاضطهاد لدى مرضى العقل)- وخاصة عندما كانت تطلق لهم الحرية وهم مجتمعون فى التعبير عن عدوانيتهم التى كانت تصل إلى درجة الاندفاعات العدوانية المتوحشة» ويمضى منكوفسكى فيقول: «قد يكون الأمر انخفاضاً فى المستوى الأخلاقى. ولكن يجب الحذر فى استخدام الألفاظ، ثم ينتهى بقوله: «على كل حال، فإن المستقبل لا يبدو بالضرورة ميؤوساً منه. فقد استطاع الكثير من أطفال بوخنفالده أن يستعيدوا بعض الاتزان، وخاصة فى إسرائيل».

أما استعادة «الاتزان»- أى اختفاء الأعراض البارانوية الفصامية- فلا يمكن أن تغطى عين المحلل النفسى طبيعته ولا التفاعلات الدينامية النفسية، والتعديل فى توزيع الطاقات التى كانت شحناتها مكونات الأعراض المرضية. إن «الاتزان» الذى تحدث عنه منكوفسكى لا يعدو أن يكون «تنظيماً» للتوحد بالمعتدى فى المجتمع الإسرائيلى فى مواجهة العرب، أى أن التوحد بالمعتدى أصبح شيئاً مشروعا بل مطلوباً مستحسنناً لدى المواطن الإسرائيلى، فنتيح لهذا التوحد أن يستقر لايعترضه مايعترضه عادة من الصراع النفسى فى ظروف مختلفة لم تضاف عليه صفة الشرعية. وهو بعد

واحداً) قبل البدء بالعدوان. وتعلم من الدراسات التحليلية النفسية أن الجيش تجمع يرتبط فيه أفرادهم ببعض ارتباطاً يستند -أساساً- إلى التوحد بالقائد (وهو في هذه الحالة صورة مزدوجة: ديان يرمز إلى العسكرية النازية، وييجين يرمز إلى استباحة الفتك الوحشي)، وإن هذا التوحد بالقائد يتلخص في إسناد كل وظائف «الآنا الأعلى» (الضمير اللاشعوري الذي يقوم بالضبط والربط داخل النفس) إلى القائد الذي عن طريقه يتم توحيد «الآنا الفردي» لدى كل فرد بغيره من الأفراد.

المسرحية المأساوية

وعلى الآن أن أتلو مسألة هامة: ذلك التوحد بالمعتدى ليس أمراً قاصراً على أطفال بوخنفالد وغيرهم من خريجي المعتقلات النازية الأخرى، والذين حدثنا منكوفسكى عنهم فقال إنهم: «استعادوا أترانهم» في إسرائيل، بل قد يتم التوحد بالمعتدى عن طريق العدوى، وبغياره سيكولوجية دقيقة: قد يتم التوحد بالمعتدى عن طريق «التعاطف اللاشعوري» بالمعنى التحليلي النفسي، أي على نحو مانتقمص -تعاطفياً- شخصيات أبطال مسرحية مأسوية، فننقل انفعالاتهم،

يمكن المواطن الإسرائيلي من الظهور على خوفه من العرب، بل يجعله يستشعر في نفسه الرغبة «المشروعة» في الانقضاض عليهم، فيفتك بهم في مذابح دير ياسين وغيرها على نمط نازي بالمعنى النفسي الذي بيناه، لا على سبيل التشبيه أو الاستعارة البلاغية كما قد يبدو فيما نقرأ في الصحف. ولعل شخصية السفاح «مناحم بيجين» الذي كان يتزعم مصائب «أرجون زقاي لومي» التي اشتهرت بالفتك بسكان القرى بما فيها من نساء وأطفال، أبرز نموذج في التوحد بالمعتدى من القتل النازيين.

ولعل شخصية «موشى ديان» تمثل التقمص للعسكرية النازية أحسن تمثيل، بما فيها من صلف وخيلاء وعدوان ذي طابع بارانوى. وجدير بالذكر أن هاتين الشخصيتين «ديان ومناحم بيجين» ضمنا إلى أعضاء الوزارة الإسرائيلية قبيل الهجوم الإسرائيلي في هيوينو (حزيران) سنة ١٩٦٧.... نحو يومين أو ثلاثة قبل الهجوم). وهذا الانضمام الرسمى، الذي تم نتيجة انقلاب عسكري ضامت كما قيل، إنما هو دليل قوى على حاجة الجيش الإسرائيلي بخاصة، والشعب الإسرائيلي بعامه، إلى شخصيتين قياديتين يتوحد بهما الأفراد من الشعب والجيش (وهما يكادان أن يكونا شيئاً

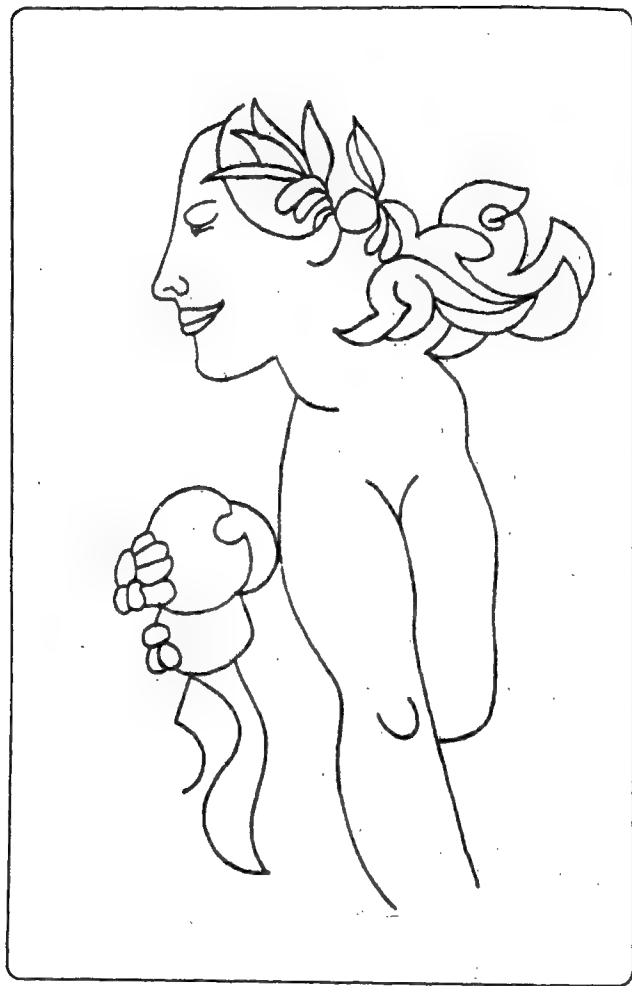
بالمعتدى من شباب بوخنفالد وغيرها عند بدء المذابح فى قرى فلسطين كان أعمق أثراً لاتصالهم المباشر بهم.

يتضح إذن السر فى لغز قيام دولة تنقصها أبسط مقومات الدولة: أعنى اشتراك أفرادها فى الثقافة والقيم الحضارية واللغة التى تكلموها صفاراً، من حيث إننا نعلم أن يهود إسرائيل وفدوا إليها من بلاد شرقية وغربية، ويقوم بينهم من الاختلافات والخلافات أكثر مما يقوم بين يهود فرنسا والمسيحيين فيها مثلاً، وتكاد أن تكون دولة عنصرية بانفلاق شعبيها إلى «الأشكينازيم» و«الإسفارديم»، أولئك يحتقرون هؤلاء ويرون فيهم -وإلى السخرية الإقدار- صورة اليهودى الدليل القاطع الذى ينبغى اضطهاده وإنكاره، دفاعاً ضد انبعاث هذه الصورة عينها من أعماق نفوس اليهود الممتازين الحاصلين على هوية نازية كاملة. أقول إن السر فى قيام دولة المتناقضات هذه -على أساس من الغزو والفتك الوحشى- إنما يرجع فى نهاية الأمر -سيكولوجياً- إلى تحول اليهودى فى فلسطين فى أعقاب الحرب العالمية الثانية إلى طاغية بعد مذلة، وسفاح بعد خنا، عن طريق التوحد بالمعتدى وتنظيم هذا التوحد تنظيمياً جعل منه شريعة المجتمع الإسرائيلى، والرباط الذى يجمع شتاته ويخفى تناقضاته.

ونعيش ماتراهم يعيشونه. بل قد يحدث هذا التقمص ونحن نقرأ قصة. فما بالك إذا كان أفراد القصة تربطنا بهم رابطة مهما كان أمرها: الدين اليهودى مثلاً. وثمة من الشواهد ما يدل على أن اليهود فى جميع أقطار العالم، ممن لم يمسه ضرر من قتل الجساثو، قد تبدل حالهم حتى كادت قصة «اليهودى الثالث» وشخصيته تدخل فى سجل التاريخ القديم، فما أعجب أن ينقلت اليهودى الثالث من قفص المتهمين ويعتلى منصة الاتهام، ليس فقط إزاء الشعب الألمانى، وإنما إزاء شعوب العالم بأسرها، فسمعنا دوى صياحة «عقدة الذنب»: ذنب عداء السامية.

على أن ما يهمنا من هذا الذى يبدو استطراداً، مسألة هامة أشرت إليها فى صدر هذا المقال. ذلك أن اليهودى الثالث كان يفتقر إلى هوية مستقرة، كان يفتقر إلى شرعية الوجود. وما هو ينتزعها على نحو غير متوقع، يفصح عنه بولائه لإسرائيل قبل ولائه للبلد الذى يستوطن، وكسب فيه جنسية ومعاشاً.

إن الولاء لإسرائيل يعنى بالضرورة توحداً بالمتوحدين بالمعتدى. ومن باب أولى، فإن أفراد الشعب اليهودى بفلسطين -من غير خسر جرجى المعتقلات- كان توحدهم بالمتوحدين



عن بديل. وإذا حدث أن من يعثرون عليه كان شريراً أو منحرفاً، رأيانهم يتخذون نمط الشرار أو الانحراف على نحو يكاد أن يكون نسخة طبق الأصل. وكذلك يكشف التحليل النفسي عن أن سلوك الخير أو الشر ليس ظلاً أى طبقة سطحية لاجذور لها فى أعماقهم. بل إن الحب والعاطفة المشبوبة أو الكراهية والبغضاء المتحفزة مما يصطنعونه ليس حباً ولا كراهية بالمعنى الصحيح، وإن وراء ذلك كله بناء نفسياً خاوياً يسكنه اللاوجود: حياة عاطفية ضحلة ضحالة تكاد أن تكون الفقر الوجدانى المدقع، الذى يذكرنا بما نجهده لدى بعض مرضى الفصام على شكل مستفحل، أو لدى أطفال بوخنفالد السابق ذكرهم.

فالامر لدى أفراد فئة «كان» إنما هو محاولات مستميتة لسرقة صورة «نرجسية» للذات: سرقة هوية وبحث عن أنية ضائعة. ومن أجل ذلك فإن المحلل النفسى يتذرع بكثير من العذر فى علاج هؤلاء المرضى، وإلا فإنهم قد يواجهون أعظم الشقاء، بل الانزلاق أحياناً فى المرض العقلى المستفحل. فهذا مريض من فئة «كان» جعل- عندما كشف التحليل النقاب عن الشخصية التى كان يتوحد بها - جعل ينتابه أعظم القلق المدمر، حتى انتهى إلى حالة فقدان الشعور بالأنية وانزلق فى حالة

وفوق ذلك كله يمنح أفرادها شبه هوية مستقرة تكتم مافى أعماق كل منهم من خواء وتصعد فى بنيان «الأنى» و«كانه» يملك شخصية وثابة فى غير هياب.

وهذا يذكرنا بفئة من مرضى النفس يقال لهم فى التحليل النفسى: مرضى «كان». والمقصود بشخصية «كان» أفراد لا يبدو فى سلوكهم الظاهر أى عرض من الأمراض المرضية المألوفة لدى مرضى النفس. ولكن ما إن يؤول الاتصال بفرد من هذه الفئة لا يلبث الإنسان العادى أن يتساءل: ما هذا؟ أن هذا الشخص غريب الأطوار دون أن يستطيع أن يقرر بالضبط ما الذى يراه غريباً ومحيراً لديه.

سرقة

الهوية

ويكشف التحليل النفسى لدى أفراد فئة «كان» عن أنهم فى سلوكهم يكادون يعكسون حرفياً سلوك من يختلطون بهم، فهم خيررون ذوو طباع حميدة إذا كان من يعايشونه خيراً، ونجد لديهم ميلاً ملحاً إلى الالتصاق بفرد بعينه يعكسون أنيته ويتوحدون به توحداً يكاد أن يكون تاماً. وما أن تفرق الظروف بينهم حتى نلاحظ لديهم نوعاً من الضياع وفقدان نمط السلوك المستعار، ونجدهم متدفعين فى البحث

شبه فصامية جعل يتردد القول أثناءها: «من أنا؟ بريك رضى إلى ماكنت عليه. إننى فى جحيم لاأكاد أتعرف على الزمان والمكان. لقد اختلط على الأمر، لا أدري إذا كنت حياً أم ميتاً».

فلذا عدنا إلى القوم فى إسرائيل، بعد هذا الاستطراء الذى اضطررت إليه توضيحاً لبعض قضايا التحليل المعقدة، المتصلة بموضوع هذا المقال، رأينا شواهد موحية معاً فعمد انتهاء حربيهونيو عوّنا الإسرائيليون أن الرد الانتقامى لا يقتصر على مجرد الردع وإذاعة الخوف فى نفوس المعتدين عليهم، فقد وضع ذلك وضوحاً تاماً فى حادث الاعتداء على مطار بيروت كرد على الهجوم على طائرة العال فى أثينا. ذلك أنه من الواضح أن المسئولين فى إسرائيل لا يجهلون موقف لبنان السياسى فى نظر الغرب وفرنسا خاصة، وإن هجومهم على مطار بيروت لا بد أن يكون له رد فعل خطير لدى المسئولين فى فرنسا. ومع ذلك فقد أقدموا على هجومهم الأحمق -هم قوم أذكىاء- فكان الجزء المعزوف من حظر تزويد إسرائيل بطائرات الميراج التى كانت فى أشد الحاجة إليها. أما تفسير هذا الحمق الذى يصدر عن أذكىاء فلا تخطؤه عين المحلل النفسى، فالهجمات الانتقامية لها دافعها النفسى العميق. إنها أمر

لامناس منه لإعادة التماسك فى شخصية المتوحد بالمعتدى والتغلب على القلق والرعب الذى هو الأصل فى عملية التوحد بالمعتدى- كما سبق القول- وبعبارة أخرى لا بد لإسرائيل أن تسارع إلى الرد بالهجوم، وكأن لسان حال إسرائيل يقول: مازلت أنا المعتدى. فلا خوف على من أن أرتد إلى ماكنت عليه: يهودياً تائهاً وعديداً يفتك به الناس فى كل مكان.

فضح القناع

وهذا يقودنا إلى مشكلتى الروح المعنوية والحرب النفسية، إن هاتين المسألتين من الأمور المألوفة فى كل حرب. ولكنها بالقياس إلى إسرائيل وبناء على ماتقدم من مناقشة، فإنها أعظم خطراً، ذلك أن الروح المعنوية بالنسبة للمجتمع الإسرائيلى تتصل مباشرة بالبناء النفسى الاجتماعى بأسره، بمعنى أن انخفاض الروح المعنوية يندّر بخطر انهيار الهوية الزائدة المستعارة والتى بالرغم من زيفها مكنت لأفرادها أن يسلكوا «كانتهم» أقوياء لا يهابون مواجهة الأخطار، وفوق ذلك أسدت إليهم قدراً من شرعية الوجود. أما الحرب النفسية فهى دفاغ عن البناء النفسى بالمعنى الذى بيناه، لا بالمعنى العائى المألوف، فهى مسألة حياة أو موت نفسى، ولعلها

فلسطين والعرب، لهذه الوظيفة الحيوية: الاعتراف به إنساناً خليقاً بالوجود؟ إن هذه المسألة شائكة متقدة تحتاج إلى بحوث مستفيضة يضيق المقام عن معالجتها. ولكن لا يفوتني أن أشير إلى أن اليهود - وهم قوم الذكاء - حريصون على أن يستوطنوا بلاداً تزخر بمصادر الثروة، وأنهم في بعض مراحل الحركة الصهيونية كانوا يفكرون في بلاد أخرى يتخذونها وطناً قومياً، أرضها أكثر ثراء من أرض فلسطين. ليس من شك أن أسطورة إسرائيل الكبرى من الفرات إلى النيل تعنى بالقياس إلى يهود الأشكنازيم وزعمائهم الاستيلاء على منابع ثروة عظيمة يصنعون مواردها الأولية ليبيعوها لسكان المنطقة من العرب المتخلفين، وهو أمر يأمل الاستعمار الإمبريالي أن يتقاسمه مع الإسرائيليين. على أن الأسطورة لها وجه نفسي أيضاً، لأن استعادة «أرض أورشليم» ومملكة داود وشاؤول وسليمان، بالرغم من أنها بالفعل أسطورة بالنسبة للفكر الإسرائيلي المتحضر، ومن ثم فهي تجافى منطق العصر، إلا أنها وسيلة - لاشعورياً - إلى الانتماء إلى حقبة من التاريخ كان لليهودى فيها شخصية مستقرة ومجد يستمد منه ما يعزز البنيان النفسى ويقيم هوية اليهودى على أسس هي

بما هي كذلك أشد نكراً من الحرب الفعلية في ساحة القتال. ومن الطريف أن مؤلفاً صهيونياً أصدر أخيراً كتاباً استطاع بحس عميق أن يلمس قضية فيه تتصل مباشرة بما أسوقه بصدد الحرب النفسية. فقد قرر أنه يعتبر أن السلم أخطر على إسرائيل من الحرب الفعلية. وحجته في ذلك أن الحرب تجعل يهود العالم يتكاتفون ويواجهون كل اهتمامهم إلى سلامة إسرائيل فيمدونها بكل ماتحتاج إليه. إلا أن حدس المؤلف العميق جعله يقرر قضية صحيحة - وهي أنه بالقياس إلى إسرائيل، فإن الحرب الفعلية خير لهم من السلم^(٢) - ولكنه أخطأ الأسباب العميقة لهذه القيمة النابية التي تتعارض وما يعلنه المسئولون في إسرائيل. ذلك أن الحرب الفعلية لا تترك للفرد الإسرائيلي فرصة مواجهة نفسه، تلك المواجهة التي يخشى أن تفزع قناع هويته المستعارة. وفوق ذلك فإن الحرب الفعلية التي خاض منها ثلاث معارك جعلته يظفر بانتصارات تعزز هويته الزائفة وتقيم الدليل على أنه السيد في مقابلة مع العبد المهزوم - إذا استخدمنا عبارة «هيجل» السابقة - من حيث إن الهزيمة تتضمن اعترافاً بالسيد تشد أزره، وتمنحه ما هو في أشد الحاجة إليه: شرعية الوجود. بقى أن نتساءل: لم اختار اليهود

الشفاء لداء عضال مزمن.

أما العبد المثالي- من الناحية النفسية وفق جدل السيد والعبد- فيبدو أن الإسرائيليين يجدونه أقرب مثلاً في شخصية العرب، وأبعد مثلاً في سكان البلاد الأخرى التي كانوا يفكرون فيها.

وأحب ألا يساء فهم ما أسوقه من التحليل النفسي في هذا المقال فلست أزعـم أن الإسرائيليين طغمة من مرضى النفس. إن مثل هذا القول تنبؤ عنه الأمانة العلمية، ويعتبر انزلاقاً مع «التحقيق الوهمي للرغبات» كما يقال في الانجليزية. لقد نجح الإسرائيليون في أكثر من ميدان: التكنولوجيا مثلاً، وأفلحوا في بحث العبرية القديمة في ثوب جديد، مما كان له أعظم الأثر في ربط شتاتهم، كما نجحوا حيث أخفقنا في التقدير والتخطيط وبخاصة في الحروب التي شنوها. بل قد نجحوا في ميدان هو منظور هذا المقال: أعنى الناحية السيكولوجية. فقد استخدموا أعلى ما وصلت إليه التكنولوجيا في ميدان علوم النفس. ولا أتبع سراً إذا ذكرت أنهم استخدموا بعض كبار علماء النفس من اليهود في أمريكا وأوروبا. وعلى سبيل المثال لا الحصر، يعلم الكثيرون من علماء النفس في مصر أن البروفيسور «جتمان» وهو شخصية عالمية في علم النفس وله بحوث

مشهورة في علم النفس الحربي أجراها أثناء الحرب العالمية الثانية، استضافه الإسرائيليون كما استضافوا نفرأ من علماء النفس في شتى الاختصاصات، وذلك لبحث مشاكل معينة وتنظيم أساليب البحث السيكولوجي، والسيكولوجي الاجتماعي، في معاهد البحث في إسرائيل وفي قسم بحوث الشرق الأوسط في الجامعة العبرية.

وبعد، فثمة بحوث إحصائية موثوق بها، قام ببعضها علماء يهود، تؤيد معظم ما قدمت في هذا المقال من التحليل النفسي. ولكني أعنى القارئ منها لأنها لاتناسب المقام في مثل هذا المقال. وتكفيني الإشارة إلى أن معظم هذه الإحصائيات تقيم الدليل على أن نسبة مرضى النفس والعقل لدى اليهود (وبخاصة في أمريكا الشمالية والجنوبية وأوروبا) هي أعلى نسبة، إذا قورنوا بالمسيحيين والمسلمين. ومن أطرف هذه البحوث بحث أجرى في إسرائيل يقيم الدليل على أن نسبة هذه الأمراض لدى اليهود- وبخاصة الذين وفدوا إلى إسرائيل أثناء الحرب العالمية الثانية وفي أعقابها- بحث إحصائي هو البحث الذي قام به «هالفي» في إسرائيل مقارناً فيه سكان المدن والقرى العادية بسكان القرى ذات النظام التعاوني ثم سكان مستعمرات «الكيبوتز» وذهب «هالفي» إلى أن

نتائج إحصائية تدل على أن نسبة الأمراض النفسية والعقلية تبلغ أعلى ذروتها في القرى غير التعاونية تليها القرى التعاونية ثم مستعمرات «الكيبوتز» مما يؤيد في نظره أن التنظيم النفسي الاجتماعي في «الكيبوتز» يحق لإسرائيل أن تفخر به.

على أن فحص هذه الإحصائيات لأليث أن يكشف عن أن أعلى نسبة في أمراض العقل وبخاصة الفصام - نجدها لدى سكان «الكيبوتز»، وإن ما يقوله «هالفى» لا يأخذ في الاعتبار إلا النسب في باقى الأمراض (العصاب وانحرافات السلوك وما إليها) ومن ثم كان على «هالفى» أن يفسر هذا «الاستثناء»، فقال إن ارتفاع نسبة الفصام وما إليه من الأمراض الوظيفية إنما يرجع إلى ارتفاع نسبة التحضر في هذه المجتمعات، مما يجعل مرضها يقبلون على الاستشارة والعلاج في غير إبطاء. ولكن هذه مقالة ساذجة، لأن كل طبيب

نفسى يعلم أن مرضى العقل لا يشيرون كما يفعل المرضى بالعصاب. وأكثر من ذلك، فإن تجربة كل طبيب نفسى تدله على أن أهل مرضى العقل، وخاصة الأيوين، يتعاملون ويرفضون الاعتراف بأن ولدهم أو ابنتهم «مجنونة» حتى يستفحل المرضى ولا يكون من الاعتراف مناص.

وفي ختام هذا المقال، فإننى أهيب بشباب علماء النفس العرب أن ينهضوا إلى مستوى المسؤولية. إن عليهم واجباً وطنياً وقومياً، وأمامهم رسالة علمية لا بد أن يفتنوا إليها، وهى إسهامهم فى إجراء البحوث السيكولوجية المتصلة بقضية المصير العربى.

هوامش

- (١) محاضرة أقيمت بالجمعية النفسية المصرية عام ١٩٦٨.
- (٢) السلم بمعناه المتعارف عليه لا بدالاته التوسعية التى تنتظر الانقراض.

تحيتان إلى مصطفى زيور مصطفى صفوان

(١) المعلم

بعد أن رجعت الفلسفة المعاصرة إلى الاهتمام بالإشكالات التي كانت تدور حولها المناقشات الجامية في تلك العصور (كإشكال اللامتناهي أو إشكال القضايا المحيلة إلى نفسها) ، أن هذا النهج - فضلاً عن كونه مراناً لا يستغنى عنه في فن القراءة - ليس في الواقع مثله في شحذ الذهن وحمله على إتيان التمييزات الدقيقة (كالتمييز بين أنواع التضاد ، مثلاً).

على الضد من ذلك ، كان الدكتور أبو العلا عفيفي - رغم أنه أكبر من تعمقوا فلسفة محيي الدين ابن عربي التصوفية - لا يرى لقضية فضلاً على

درست الفلسفة بكلية آداب الإسكندرية خلال سنوات الحرب ، وكان من حسن حظي أن تتلمذت على ثلاثة أساتذة لم أر مثلهم محبة للعلم والتعليم ، وإن اختلفوا بعد ذلك فيما اختلف .

كان الأستاذ يوسف كرم رجلاً يؤمن بالعقل وبقدرة العقل على إثبات وجود الله على النسق الماثور عن القديس توما الاكوييني ، فكان الدرس عليه انكباباً على النصوص في المحل الأول ، ولقد يبدو هذا النهج - وهو النهج المأخوذ به في العصور الوسطى - نهجاً عقيماً ، لفظياً ، ولكننا نعلم اليوم ،

بهم يزيد على علمنا بأسمائهم، مثل هجل أو هيدجر، بل كنا أحيانا نجهل حتى أسماءهم: سارتر، فيتجنشتاين، بوبر، الخ.

وواضح أن هذا الأسلوب فى التعليم كان يتضمن فوق الانتباه إلى الرأى الانتباه إلى صاحب الرأى نفسه. وربما لا أكون مخطئاً إذا قلت إن الدكتور زيور كان يصدر فى هذا الانتباه إلى أشخاصنا من رغبة فى توسع من يصلح تجنيدهم لقضية التحليل النفسى التى لم يكن يخفى علينا (أنها كانت شغله الشاغل. وهكذا امتد تأثير الدكتور زيور امتداداً تغيرت به الحياة كلها، لا الفكر وحده.

صاحبت الدكتور زيور فى رحلته بعد الحرب إلى فرنسا حيث أثبت خطواتى الأولى فى مجال "القضية" وحيث انصرف هو إلى صياغة نظرية فى الدلالات النفسية العميقة للأمراض الجسمية - النفسية تكونت حولها مدرسة لا تزال تعد حتى اليوم المدرسة الفرنسية الأولى فى هذا الميدان. وإنه ليسعدنى أن أقول إن الحالة الوحيدة التى تاج لى فى ثنايا تحليلها إلقاء بعض الضوء على عرض من هذا النوع (قرحة فى المعدة) جاءت تؤيد نظرية

أخرى إلا إذا وجدت سنداً من التجربة الحسية، أى أن موقفه كان موقفاً شكياً فى المقام الأول. ولقد يبدو هذا الموقف للبعض موقفاً هداماً، سلبيّاً، ولكن الحقيقة هى أن كل مناقشة مع الدكتور عفيفى كانت درساً فى التسامح الفكرى وفى التصون عن الانسياق لنهم المعرفة انسياقاً يجعل المرء يبتلع أى رأى.

يتبين من هذا الكلام أن الدرس على هذين الأستاذين الجليلين - دام ذكرهما - كان بمثابة دخول فى تقاليد فكرية عريقة ومراس عليها. ومنه يدرك القارئ مدى دهشتنا حين جاء الدكتور مصطفى زيور للتدريس بكليتنا عام ١٩٤٦-١٩٤٥.

كان للدكتور زيور أسلوب فى التعليم لم تكن نحلم به رغم جميع ما سبقت لنا قراءته عن سقراط: أسلوب لم يكن تلقيناً بل استماعاً. كان الدكتور زيور يكتفى بعرض المسألة (ولتكن مسألة الحتم النفسى) ثم يستفسرنا. ولم يكن هذا الاستفسار إخراجاً للمضمون وحسب - علمنا به أو لم تعلم - بل هو كان قبل كل شئ الفرصة الأولى التى أتاحت لنا الخروج من سجن البرامج الجامعية والوعى بوجودنا فى هذا السجن. فقد كنا إذا أدلى أحداً برأى أجابه الدكتور زيور باستفساره فى صدد آراء أخرى لمفكرين لم يكن علمنا



خصوبة وابتكاراً عن مثيلاتها في أى بلد آخر. ولكن العواصف التى اجتاحت بلدنا بما ترتب عليها من القطيعة بيننا وبين كل نتاج فكرى يعتد به فى الخارج فاقت احتمالنا جميعاً .. إلا الدكتور مصطفى زيور: فقد صمد وحده لها.

فأما كيف صمد وهو الذى كونه مدرسة بفرنسا خلال إقامة لم تزد على المستنق بينما انفض الجميع من حوله بمصر، فل هذه فى نظرى معجزة أعترف أتى أنهل لها.

لقد عرفت الدكتور زيور فى البدء مثالا نادرا للمعلم، وإنى لأحس فيه الآن مثالا منقطع النظير للوفاء للوطن.

الدكتور زيور مائة فى المائة.

ثم عدت إلى مصر للعمل بقسم علم النفس بجامعة عين شمس الذى كان يرأسه الدكتور زيور فوجدته قد أثار حركة كبيرة فى ترجمة أهم نصوص التحليل النفسى ، حركة لا أحتاج إلى وصف ثرائها المدهش بالقياس إلى قصر زمنها، ولكنى أود أن أؤكد دون مغالة أن جميع الترجمات العربية التى أشرف عليها الدكتور زيور لاتقل فى دقتها وطلاوتها عن أحسن الترجمات الموجودة إلى اللغات الأخرى.

هذا الإنتاج الغزير أكبر دليل على أن تلامذة الدكتور زيور لومكثوا بأرض الوطن لتكونت منهم مدرسة لا تقل

(٢) نبذة حول الأب المثالي

ترجمة: محمد مهدي قناوي

ومكانته.

وظائفه:

١- تقوية أساس الرغبة فوق
"القانون" بصفته تحريماً. فمن
الأهمية البالغة أن تلفت النظر إلى أن
هذا الأساس بالغ الأهمية لدرجة أنه
يشتمل والحق يقال على تضمين
جوهرى للقانون داخل الرغبة، وهو ما
ألفت عليه الضوء تأملات القديس بول
فلا يمكن الحديث بعد ذلك عن الرغبة
التي قد تتعارض مع القانون، فمع
خمول الكف والشعور بالذنب، فإن
الرغبة "كجاذبية أولية" (١) مفرطة تعبر
عن نفسها دفعة واحدة، ومن هنا تأتي
بالضبط ضرورة التسوية الأديبية

بإدائمارك : ميثا تنفصلين

مناء نحن زهر الخرد الذى القاء
من يخسر ويربح عند سماء
المستقبل، عند ملوك هم
الأضرحة، وعشاق هم الأحلام.

أراجون

الاستعداد للموت

هذه النبذة هي محاولة لتوضيح
روابط الذات بالحقيقة من خلال نزعة
نفسية يسيطر فيها ذلك الشكل الذي
يجعلنا التحليل على ألفة به، وهو الأب
المثالي وخصوصاً في شكله الحوازى،
غير أن بضع كلمات تفرض نفسها في
بداية الأمر، حول وظائفه وبنيتة

العكس هو الصحيح، فما تضحى به الذات عن طواعية هي رغبتها بهدف اللجوء لكنف القضيب.

ومذ ذاك فإن الفالوس (القضيب) كموضوع يؤكد وجوده على هذا النحو من الإطلاق لدرجة ينعدم فيها وجود الموضوع (أ-) ويمضى للعمل كموضوع موجود على الدوام أو ناقص أيضاً على الدوام.

إن هذه الوظيفة سوف تفضى بنا للوظيفة الأخيرة وهي بلا شك أكثرها أهمية.

ج- إنشاء حد يعترض ولا يرضى أبداً رغبة الأم؛ ومن ثم فهو حد تدرج فيه غياب الذات عن مسرح الجريمة، وعلى نحو أكثر دقة تنفق مع الدخول المحتوم للدال الأبوي في علاقة تظل مبهورة بامتثال بدائي مع ما يشتمل عليه من تهديدات.

بنيتها:

متخيلة ، ومتضمنة تماماً لعناصر من النظام الرمزي. وتتحقق هذه البنية في تماثل تظهر معه لدى جميع الأفراد ، فلا يوجد سوى أب مثالي واحد، يصوغه كل فرد حسب طريقته . وفي قول آخر ، تتحقق هذه البنية على حدة وغالباً بلا تغيير لدى من يقوم بعزل المتناقضات بين ملامح هذا الأب ولامح الأب الواقعي. ومثال ذلك ما يدعيه لنفسه من سيطرة متخيلة كلية

السوية حيث وظيفة الأب ليست كما نعتقد عامة هي فن معارضة القانون للرغبة، بل على العكس في التوفيق بينهما، ويشهد الأب المثالي باخفاق هذه التسوية من حيث أنه بدلا من أن يحل هذا التعارض فإنه يوطده. ليس فقط من خلال تحريم الأم ، بل تحريم كل شيء.

ب- تدعيم التوحد الترجسي الذي يصبح شرطاً لأي "مقابلة" مع الموضوع ، فالذات تمضي متكررة فيه، من حيث كونها مالم تكنه، أي ذلك الشبيه غير المتشابه الذي يمتلك ما يعتقد في نفسه أنه محروم منه وهو الفالوس (القضيب) وبهذه الصفة يتجلى الأب المثالي كمنافس مغدور به على الدوام، ففي مكانه "المسروق" توجد الذات، كحاجز غير أنه حاجز جوهري؛ فالذات لا تملك سوى رغبة وحيدة وهي أن تضعه فوق قاعدة تماثلها- حتى يستقر فوقه.

هذه الوظيفة مع كل ما تقوم به من دم في تقنين وضبط المتخيل، هي على هذه الدرجة من الضرورة حتى أن الذات الحقيقية - وأعني هنا الرغبة - تتلاهى أو تحتجب كلما تمضى لهذه "المقابلة". وعلى حين أن جونز Jones (٢) يساند فكرة أن الذات التي تجد نفسها أمام ضرورة الاختيار بين رغبتها وقضيبها تضحى بالآخر لتحتفظ برغبتها، إلا أننا نؤكد أن

على الرغبة.

مكانته:

(أ) هو ميت ، فما إن يصل تحليل ما إلى نهايته ، حتى يندو من المهم أن نُخرج من مكمنه ذلك التخيل الذي يظهر فيه باعتباره قد سبق موته ، وغالبا ما يكون هناك توحيد مامع واحد من الموتى في تاريخ الفرد. وفكرة أن تحليل ما يصل إلى نهايته "عندما يُقتل الأب" إنما هي فكرة بلا معنى حيث يتكرر النذر بأن هذا التخيل مما يجب الوفاء به. ومن ثم فهي فكرة طفلية ، بالمعنى التحليلي للمصطلح ، وليس بالمعنى الذي يختص به الأطفال ، من المؤكد أن فرويد قد تكلم كثيراً عن طفولتنا بيد أنه تكلم بنفس القدر عن الرغبة "التي لا تقبل التدمير".

(ب) هو أعمى ، وليس بأعمى فحسب بصدد حقيقة الرغبة ، بل لأنه لا يريد أن يعرف عنها شيئاً.

ولسوف نشير إلى الغموض أي التناقضات التي تطبع هذا الشكل لدى كل المستويات ، فقيما يتعلق بوظائفه فإنها تعزز التناقضات كلما تم تجاهل القانون ، وتفرض الشعور بالواجب والالتزام كلما إحتجبت الذات كعربون على ذلك. أما عن بنيتة التي تضع نفسها تماماً عند مستوى المتخيل والرمزي فإنها تنقذ داخل أي إدراك للشبيه أو داخل أي خطاب للأب ، سواء

عرفت ذلك أم لم تعرفه. وأما بخصوص مكانته فهو ميت ، وهذه الحقيقة راسخة في نظام كينونته ولا يستطيع أي فرد حتى أن يوجد فيها . يبقى فقط أن عماءه يفلت من هذا الغموض ، بل إنه على نحو أفضل يضاعفه. ذلك أنه أعمى وحتى ذلك فإنه لا يعرفه .

ولكن من أين يأتي هذا القلق الذي يعكر صفوى وسلامى من وقت لآخر؟

في كل مرة تتحطم الحقيقة وتتكشف الرموز التي تدل عليها إذ هي مطبوعة بآثار الرقابة يكون المرء على يقين بأنه لا يوجد سوى الموت بين الذات ومحاورها. هل يعنى ذلك أن الخوف من هذا الشكل هو الذي يكبت الحقيقة المتمفصلة والقابلة للتفصيل بواسطة الذات؟

حقيقة لا. لأن الأمر يتعلق بحقيقة فيشعورية وهي حقيقة تستطيع الذات معها أن تحافظ على علاقة إنعكاسية ،

وفيما عدا الزمن الذي يدحض هذه الحقيقة من المنهم أن نشير إلى أن فرويد لم يستطع أن يتمسك بأي دافع يمكن أن نعزوه إلى الكبت سواء أكان أخلاقياً إجتماعياً ، أم إشمئزاً ، وإذا ما تحدثنا على غرار بروير Breuer (٢) فقد كان ذلك تحديداً نسيب أن أيا من هذه الدوافع لا تستطيع أن تجعلنا "نفهم" لماذا ينجم عنها كبت وليس دفاعاً سوياً وبسبب الدينامية مهما كان أمرها فإن

دافع الكبت يظل متكهما على نحو صارم ، ولا يقبل أن يتمفصل بواسطة الذات التي تكابده فهذه الأخيرة لا تستطيع التمتع حولها دون أن تمتلك بعض المعرفة عما كبته، فالأخلاق أو الاشتمزاز أو الخجل أو الحياء أو الشعور بالذنب ، إنما يمثلون على الأكثر تلك العملة التي يصرفها المكبوت في كل مرة كان على الذات أن تقترب منه ومن الجلى أن شبح الخوف لن يحظى بتوفيق أفضل من هذا. ويقتضى الأمر هنا توضيح مبثية تلك الفكرة القاتلة بوجود "قوة" تنطبق على "المعنى" ذلك أن الحديث عن "العنف الذى يصنعه المعنى" لهو عماء للذات عند مستوى الرعب.

وبالقدر الذى يظهر فيه الآخر الواقعى، وهو ينشئ نظاماً من الأقوال الممنوعة أو المحظورات فإنه يتجلى فى نفس اللحظة وهو ينشئ نظاماً للكف ، أى أنه ينكشف كآخر كامن فى الخجل أو الرعب الأصم، أو فى الطيبة أو المعاملة التى تخلقها التربية. ولا يتوصل إلى أنه يهب صوته للقانون كى يركز عليه الدفاع الذى يفرضه القانون، وبواسطة هذا الشئ نفسه فإنه يشهد على حضور الرغبة (٤) ، وينفس هذا المعيار أيضاً يمكن القول بقدر ما يحقق فى اندماجه فى النظام الرمزي، فإن الذات تسقط تحت الضربة التى يوجهها الأب المثالى، وفى كل الأحوال هل يجب علينا أن نكرر بعد فرويد من أنه ما من فردوس غير الفردوس الطفلية، وأن هذا هو ما لا يريده هذا الأب أن يعرف عنه شيئاً، كما أن الذات تحيد أيضاً هى الأخرى عن هذا الأمر من غير أن تعرف عنه المزيد.

ويتضح السبب فى هذه الحالة إذا ما انطلقنا من هذه الملاحظة: عند أى دافع الكبت يظل متكهما على نحو صارم ، ولا يقبل أن يتمفصل بواسطة الذات التى تكابده فهذه الأخيرة لا تستطيع التمتع حولها دون أن تمتلك بعض المعرفة عما كبته، فالأخلاق أو الاشتمزاز أو الخجل أو الحياء أو الشعور بالذنب ، إنما يمثلون على الأكثر تلك العملة التى يصرفها المكبوت فى كل مرة كان على الذات أن تقترب منه ومن الجلى أن شبح الخوف لن يحظى بتوفيق أفضل من هذا. ويقتضى الأمر هنا توضيح مبثية تلك الفكرة القاتلة بوجود "قوة" تنطبق على "المعنى" ذلك أن الحديث عن "العنف الذى يصنعه المعنى" لهو عماء للذات عند مستوى الرعب.

إن الذات باعتبارها تتكلم ، فإنها لا تكون على صلة بصورة، سواء أكانت صورتها الخاصة أم صورة شبيهها، وإنما بما وراء الصورة . وهذا المأوراء إنما يمثل الغياب الذى توجد فيه ، فهى على صلة بالآخر كموقع للدوال ولكنها أيضاً باعتبارها إرادة يصنع بطريقة أضيبة قانون المشاركة بين ما يقال وما لا يقال ، وفى داخل ما لا يقال تبقى الرغبة ممنوعة، وهى الرغبة التى يصدها تستنطق الذات نفسها، ذلك أنه لا يمكن أن تستجوب نفسها بصدد رغبتها الخاصة إلا تحث هذا الشكل المستلب فبالنسبة لها من أين تنبع

أيضاً أن يضاف إليه الشعور بالخطأ (٦): وما إن ينجلي خداع الأب المانع المتوحد مع القانون والذي كان قد تحول إلى أسطورة، حتى يصبح اللجوء إلى أشكال أنا علوية باعثاً على اليأس. وهو خداع يقاس إمتداده ونفوذه، بنفوذ ذلك الاعتقاد الذي ستكون وظيفة الأب بمقتضاه إنما هي معارضة القانون والرغبة، إلا أن هذا اللجوء يصبح هنا هو ما تتمسك به الذات في طريقها للتعرف على الرغبة يردّها إلى تقطيع وتجزئة طفولتها.

إن هذا الأب إنما هو تخييل استثنائي. ليس بالمعنى الذي تدفعنا إليه كلمة الاستثناء لنتصور وجود نظام جديد، ولكن بمعنى وجود متخييل إستثنائي في النظام القائم، وهو تخييل يقودنا على غرار الصغير هانز (٧) : وبشكل يبعث على السخرية نحو حظر الرغبة التي تكمن داخل إستلابها باعتبارها رغبة لا يمكن أن تقترب من الآخر، أو تربطنا باستعداد نحو الشعور بالذنب، ذاك الذي لا نستطيع عنده أن نفهم أى شيء. ففي هذا التخييل تتغلب الذات على خصاء لم يكن واقعياً أبداً) ولا يكفي هذا للنظر إليه باعتباره ذا طابع تخييلي محض، كما يستعيد فيه موضوعاً لم يكن قد فقدّه أبداً، أو أنه يكون قد فقدّه على الدوام إذ أنه لم يكن موجوداً على

تفسير يُتعرّف على الرغبة، فإن الذات غالباً ما تتصرف وهي تلوح بأشكال أنا علوية وهكذا، فعلى سبيل المثال، فإنه بعد أن تم توجيه فرد ما إلى أن يتعرف في صورة حلمية على ذكرى لموضوع كان قد فتنه في طفولته، فقد استطاع أن يتذكر في أنه ذات يوم، عندما كان يقلد شخصية مسرحية، وكان الموضوع يكون علامة له. أنئذ اعتقد أنه يرى أمامه شكلاً معادياً مفعم بالعرب.

ولا جدوى من أن نضيف هنا أن انبثاق هذه الذكرى لم تكن كافية بدون معالجة أكثر رحابة تقوم برفع الكف الذي يعانیه الفرد الذي تمت تقويته - على العكس من ذلك - خلال هذه الفترة من التحليل. فماذا يعنى في هذه الظروف بزوغ هذه الأشكال "الضارية"، ولكنها أيضاً اشكال "فاجرة" (لاكان Lacan)؟ (٥)، ولماذا تأتي لتموه على إخفاق وسقوط الأب المثالي؟

وإذا كان صحيحاً أن الرقابة تشير إلى تدخل الموت، فلن ننسى أن هذا الموت هو الذي يقدم للذات ذريعة للمقابلة التي بدونها لن يوجد بالنسبة لها أى نوع من العلو ASSOMPTION التناسلي الممكن، ذلك أنه من المناسب أن نشير إلى أن الأوديب - بعد كل شيء - لم يمنع البشر : "القانون" قط من ممارسة الحب، لكنهم فحسب - في متوسطهم - مكتفين به، إذ يجب

يكفى لأن تبطلها عبارة (كلا أنت إنما تقول الحقيقة) وذلك حتى يمكن إستعادة الذات والواقع. أو إلى أن تجد الذات نفسها فى الواقع. إن هذا النفى يولد بنفسه دلالة جديدة وصادقة إذ تكفى الموافقة على عبارة (لقد كنت تقول الحقيقة، عندما كنت تشير لنفسك كغائب) ، وذلك حتى يمكن استعادة الذات فى بُعد عبارة "إنه لا يعرف" والتي تقر بمصادقيتها كذات للاشعور . وما الاعتراض بأن التفسير يقول للفرد كل ما ينقضى فى نفسه، ومن ثم ينقل إليه معرفة ما، غير جهل بأن التأثير الأكثر حسماً للتفسير إنما يأتى من أنه يؤجل الشعور باليقين ، وعلى هذا النحو يتم إستنطاق الذات حول الموضوع الذى تكونه من خلال ما يلى: إنه فى علاقة الخصاء بهذا الموضوع تكمن ذاتيته على نحو دقيق.

هوامش

Freud S: Aus den Anfangen der(1)
Psychoanaly P.406

(٢) إرنست جونز Jones من المحللين الأوائل، وكان رئيساً للجمعية الدولية للتحليل النفسى، ومن مؤلفاته الشهيرة: فرويد : حياته وأعماله فى مجلدات ثلاثة (المترجم).

(٣) انظر الفصل الذى كتبه فى "دراسات فى الهستيريا" "hysterie Etude sur

الإطلاق. (إن هذا هو ما يثير السؤال لمعرفة السبب الذى لم يكن للموضوع معه أى نصيب فى الواقع.. بأكثر مما للسكين التى لا نصل لها ولا مقبض من مثل هذا النصيب ، ومع ذلك يأتى هذا الموضوع ليلعب دوراً بالغ الأهمية فى الاقتصاديات (الليبيدية)، غير أنه يبرهن فى الوقت نفسه على أنه يكابد شعوراً بأنه مخصى فى علاقته بالصورة التى ينعكس عليها هذا التخيل ويحقق غايته دون علم منه.

وينجم من ذلك أنه لا يكتفى بمظهر واحد يكون موسوماً على الدوام بصدع يخص الإنسان ، (لماذا؟ هذا السؤال الذى تركناه معلقاً فى هذه اللحظة) ورغمما فهو (أى التخيل) هو الذى يفرض شكله على كل موضوعات عالمه ويلقى بظلاله على كل ما يكون واقعه: مواهبه وأفعاله وأقواله وذلك بواسطة علامة نفى مقدر لها أن تشكل كل ذلك باعتبارها قدراً من المظاهر.. والتي يرسم وراءها الشئ الآخر.

إنه إذن عبر رسالة ثانية (أنا أكذب)، حيث يشير فيها لنفسه كغائب ، فإن الذات تتأكد (تتثبت) من المكان الذى كانت تنتظر فيه منذ زمن بعيد ، ذلك إن كان حقاً ما يقوله فرويد من أن الأم إنما ترمز للطفل من خلال القضيب (الفالوس).

إلا أن عبارة (أنا أكذب) ليست نفياً



P'annee 1959-1960 Echique de
psyghanalysi.

(٦) ليس بمعناه الأخلاقي ولا الديني
ولكنه أيضاً وبشكل مسافر بالمعنى
الاشتقاقي لكلمة النقص .
(٧) انظر (في حالة هانز الصغير) ذلك
التخييل الذي يحطم فيه وأبوه واجهة
زجاجية وبدء ايسجنان نفسيهما ، وبالمثل
تعليق فرويد "لقد اصطدم بحاجز ارتكاب
المحارم ولكنه اعتبره كشيء ممنوع في
ذاته" وأنا أشير في هذا الصدد إلى أن
التجربة التحليلية لا تسمح لنا بأي طريقة
أن نقبل طرح قانون تحريم المحارم كولاتف
Synthe'se يمكن أن يأتي ليقضى على أي
نوع من التوتر الذي يبرز في ثنايا
المطابقات والمجاببات المتخيلة. ذلك أن
المسراع لا يمكن أن يكون موجوداً ، ما لم
يسبقه وجود القانون.

بمعنوان "امتحانات نظرية".

(٤) وهو خطأ لم يستطع لطن أو تفهم
والد الصغير هانز أن يعالجه (المؤلف)
وهانز الصغير هو إحدى الحالات الخمس
التي نشرها فرويد تحت عنوان "خمسة
حالات في التحليل النفسي" (ترجمة صلاح
منخيمر، مكتبة الانجلو ، القاهرة ، ١٩٨٧ ،
٢٥)، وقد نشر فرويد حالة الصغير هانز
تحت عنوان "تحليل فوبيا عند صبي في
الخامسة" وكان والد هانز طبيباً من مريدي
فرويد - في مطلع القرن - وهو الذي تولى
بنفسه تدوين ملاحظاته حول تطور حالة
ابنه وقدم له نصائحه معاً (المترجم).

راجع تقديم الدكتور مصطفى زيور
للحالة في المرجع السابق .

(٥) انظر جاك لاكان : حلقة عام ١٩٥٩ -
١٩٦٠ أخلاقيات التحليل النفسي

lacan, J.seminaire de

مصطفى زيور:

عقل عالم، وقلب إنسان (عود على بدء)

فرج عبد القادر طه

أستاذ علم النفس كلية الآداب - جامعة عين شمس

التميز في كل هذه الجوانب، فإنها هنا أركز على الجانب الإنساني العظيم فيه وأبدأ بأن أسجل لزيور أن تلاميذه كانوا محل تقدير كبير منه، وعناية عظيمة بهم، وكأن رسالته الكبرى في الحياة أن يقدم لبلده أكبر عدد من تلاميذ نابيهين، يتسلحون بالعلم، كما يتسلحون بالخلق القويم. فكان زيور - رحمه الله - لا ينادى أحداً ونحن بالسنة الثانية بالتعليم الجامعي (حيث بدأ في تدريس التحليل النفسي لنا) إلا واسمه مسبقاً بلفظ "السيد". كما كان يدعونا إلى منزله كثيراً، وإلى جلسات خاصة معه خارج الجامعة، حيث يمثل بالنسبة لنا مكان الأب العطوف،

أما البدء فكان منذ حوالي ست سنوات عندما كتبت في العدد الثامن من مجلة علم النفس (المصرية) - في أكتوبر ١٩٨٨ مقالا بنفس العنوان (أعيد نشره في كتابنا - علم النفس وقضايا العصر، دار المعارف، ١٩٩٣)، تحية وتهنئة لأستاذي الكبير الذي كرمته الدولة، حينذاك بمنحه جائزتها التقديرية في ذاك العام.

وها أنذا أعود - في ذكره الرابعة - إلى نفس العنوان مستكملاً ومضيفاً، مترحمًا ومتذكراً، وهل مثله ينسى؟ ولئن كانت مقالتي الأولى قد ركزت على تكوين زيور العقلي والمعرفي والعلمي والفكري، واتجازاته

زيور مما وقع فيه كثير غيره حيث خرجوا على أيديهم "نسخا كربونية" تغنى إحداها عن الأخرى، ولا يمتاز فيها فرد عن فرد. وبذلك تطمس معالم كل منهم، وتتقيد انطلاقاتهم، وتتوارى إبداعاتهم.

وإن أنس لا أنسى موقفاً له معي، يعتبر نموذجاً للتقدير والالتزام الذي يفرضه الأستاذ على نفسه نحو تلميذه. كان ذلك في بداية السبعينيات حيث كنت قد انتهيت من كتابة بحث ميداني عن كيفية إخراج المكفوف لحلمه، وفيه وقعت على حيلة يستخدمها المكفوف أطلقت عليها "التصوير السمعي" يلجأ إليها المكفوف - ضمن ما يلجأ من حيل يشارك فيها المبصرين - ليترجم مضمون حلمه ويخرجه على النحو الذي يرويه. وقبل أن أقوم بنشره في مقال عرضته على أستاذي لأطمئن على رأيه. وعند اتصالي تليفونيا به حدد لي موعداً أمر عليه في بيته، حيث أنه انتهى من قراءته ويريد مناقشتي في بعض ما جاء به. وفي هذا الاتصال التليفوني عرف أنني أكلمه من الشارع - فليس عندي تليفون خاص - وأني ذاهب لتوى إلى جامعة القاهرة لحضور مناقشة رسالة دكتوراه لصديق لي. وبينما أنا في قاعة المناقشة، أفاجأ بأستاذي زيور يقف على بابها ينقل

يستضيفنا فيكرم ضيافتنا، نتسامر حول العلم والفكر والمعرفة، ناهلين من بحر علمه الغزير وعطائه الفياض. وكلما زاد عددنا حوله زاد إحساسه بالسعادة. وكأننا عصابة أبناء يتفاخر بهم الآباء. وهكذا جسد زيور واقعياً ما يقال نظرياً عن أبوة الأستاذ، ونجح بسلوكه معنا في إقناعنا بأن الأستاذية الحق ليست مجرد وظيفة مهنية بل أيضاً هي علاقة إنسانية، متخطياً بها حدود المحدود إلى اللامحدود. فما انتهت علاقتنا به بتخرجنا من الجامعة أو باستكمالنا لدرجاتنا العلمية العليا، بل ظلت واستمرت.

لم يفرض زيور على أي من تلاميذه اتجاهات علمية معينة، ولا موضوع بحث محدد ألزمه بدراسته، بل كان يترك لكل منا حرية اختيار اتجاهه العلمي تحت إشرافه، يساعده في ذلك بعض من معاونيه في الإشراف والتوجيه - إذا لزم الأمر. حيث كانت قناعاته الأكيدة أن حرية الباحث لا بد وأن تصان، وأن إمكانياته التي يختلف كل منا فيها عن غيره لا بد وأن تحترم، وتتاح لها كافة الظروف للفتح والنمو. وهكذا نجد لزيور تلاميذ من اتجاهات علمية شتى، نبغوا فيها وأجادوا. لكل منهم تفرد واستقلاليته، دونما تعصب يضيق الأفق، ويفلق العقل، ويحد من الفهم والمعرفة - والإبداع. وبالتالي نجا



الدكتور مهدى علام عميداً. وكانت لزيور مهابة فى القلوب وخشية يستطيع فهمها من يعرف التحليل النفسى والطابع الطرحى الذى استقر الفهم الفرويدى على أنه موجود فى كل علاقة إنسانية، ويومها، وكما يحدث زيور وإن كان بعض شهود الواقعة أحياء أطال الله عمرهم.

"بدأت متجهم الوجه، محتشداً

بالغضب، سائلاً دكتور مهدى :

"هل يرضيك ما يصنعه الصغار والصغار (ولم أترك له فرصة للتساؤل) أما سمعت يا دكتور مهدى عن أكلة لحم الأب (وضحك الرجل مستفسراً) (ولم يترك زيور فرصة) يوسف مراد يلقى به فى الشارع هكذا ..."

"ويرد مهدى علام متسائلاً وقد أدرك طرفاً من غضبه زيور. ماذا صنعت ويعلم الله أنى مثلك حزين له ولغيره، ولكن ماذا بأيدينا يا زيور بك."

"أمسكت بطرف خفى من بصيرة - بعد لفظة بك - بإمكانية استجابة د. مهدى لما سأقترحه. واقتרכת لمثلتها أن تصدر إعلاناً عن حاجة القسم - قسم علم النفس بأداب عين شمس - لاستأثا لعلم نفس الطفل، وكنت أعرف أن ذلك مستحيل، لكننى انطلقت بالمطلب الأعلى والأصعب، ونهض د. مهدى من كرسىه متسائلاً فى وجل أراد ألا يظهره قائلاً "لكن يا دكتور زيور.." ولم أدعه

بصره لكى يرانى، فلما لمحتة خرجت إليه، وإذا به كان قد نسى موعداً هاماً فى نفس الموعد الذى حدده لى لى أزوره. ولم يجد أمامه من سبيل لتصحيح الوضع إلا مجيئه إالى فى قاعة المناقشة.. هكذا كان زيور، يأبى إلا أن يعطينا من نفسه قدوة إنسانية تجسد معانى الاستاذية.

كان زيور دائماً مع الحق، لا يخشى فى سبيله طاغية، ولا يدفعه خوف إلى معالة سلطان أو تملقه. وفى هذا يلخص لنا حسين عبد القادر- تلميذه الوفى - موقفاً معروفًا لزيور إبان حركة التطهير التى قامت بها الثورة فى الخمسينيات فأصابته بعض أساتذة الجامعة، حيث يقول فى مقال بعنوان : "مصطفى زيور: علماً من رواد التنوير" بذوة تكريم رواد علم النفس والتربية - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٤ : "تحدى زيور قرار التطهير - الذى يلقى بعالم طلبة كيوسف مراد فى مهب الريح - بشموخ يعرفه من ينازله ، وهدوء يعرفه من قرب منه فى الأوقات الصعبة والعصيبة، وبحل يعرف مغبة ما يختار، لكنه مع النفوس الأبية ليس له من اختيار".

كانت الريح العاصفة قد اقتلعت ضمن من اقتلعت الأستاذ الدكتور إبراهيم نصنحى وحل مكانه الأستاذ

يكمل فقلت : إذا فلننتدبه لتدريس علم نفس الطفل والفسولوجيا أو فلألحق به، وأخرجت استقالتى من جيبى، فقد كنت وبالفعل عازما عليها درءا للمرارة والمهانة معا .. وكان د. مهدى كريما وللحق ، أخذ يهدىء من انفعالى وهو يدفع الآخرين خارج الغرفة، وبعد نقاش قدرت فيه صعوبة موقفه وإدراكه للغين الواقع على مراد وافق على الانتداب على أن أتحمل المسؤولية، وذلك بقرار من مجلس القسم الذى لم يخذلنى زملائى فيه..

ويرى زيور أن أحد تلاميذه، والواقع حديثا فى محنة اعتقال سياسى، أجدر بجائزة الدولة التشجيعية، فلا يخشى سخط النظام الحاكم أو غضبه عليه، فيقرر فى حماس شديد، وموضوعية واضحة منح الجائزة للدكتور أحمد فايق، الأمر الذى بدا لنا وقتها (فى أواخر الستينيات) وكأنه تحد جرىء للنظام الحاكم. لكنه - بطبيعته - كان فى الحق لا يقف عند حد . ويسافر هذا التلميذ إلى كندا، حيث يستقر به المقام، فيكون له شأن دولى فى التحليل النفسى، وأى شأن أفضل من أن يعرض عليه منصب عمادة معهد التحليل النفسى فى كندا فيعتذر عنه، وهو المحلل النفسى وأستاذ التحليل النفسى الشهير هناك.

ويتطوع زيور فى إنسانية وأبوة وينتقى زيور من تلاميذه بضعة يرى بخبرة المحلل وحده وثقاذا بصيرته صلاحيتهم للتدريب على ممارسة العلاج النفسى والنجاح فيه، فيشجعهم على ذلك، ويتعهدهم بالتدريب المتواصل، ويناقش معهم الحالات ويوجههم فى علاجها، ويرشدهم إلى أفضل السبل لتحقيق العلاج الناجح. وأذكر أنى عندما ترددت فى الاستمرار فى علاج حالة طالبة كانت تراودها فكرة الانتحار بين الحين والآخر، مخافة أن ترتكب أثناء فترة علاجى لها، وأردت أن أتوقف عن علاجها تاركا لزيور أمر تحويلها إلى غيرى يكون أقدر وأكثر خبرة وتمرسا (وكانت الحالة تعاني من عصاب الوسواس القهرى)، رفض أستاذى أن يوافقنى على ذلك، وشجعنى على

النظر وجدناه يؤكد ذلك ويبرزه. سواء أكان ذلك من حيث موضوعات الاهتمام أم من حيث طريقة تناول. فهو يكتب فى الموضوعات التى تهتم الإنسان بما هو إنسان. يتصف باحتوائه على عواطف سامية ومتدنية، وعلى انفعالات من الخوف والرجاء، والحب والبغض، والسعادة والتعاسة، وعلى ميول من الخير والشر، ومن البناء والتدمير.. فما هو يكتب فى الوجود والاعتراق، والتعصب، والقلق العصبى، والاكتئاب النفسى، والربو الشعبى، والحساسية، وتعاطى المخدرات، والقمار، والنسيان، والتخيل، والأحلام، والحب، والصوفية، وانحراف الأحداث، والآباء المشككين، والمعرفة والشفاء، وعلاقة الطبيب بالمريض...

أما طريقته فى تناول موضوعاته، فعلاوة على عمق المعالجة العلمية، ورصانة الأسلوب اللغوى الألبى الممتاز، فهى تعلى من القيم الإنسانية النبيلة والبناءة، وتدعو للحق والخير والجمال، وتبين عن انشغال بهوم الوطن الجامع والإنسان الفرد، وترسم طريقا لتحقيق سعادة الإنسان، وتحويره من اليأس واللام.

جزاه الله عما قدمه لوطنه ولتلاميذه خير الجزاء، وتولاه الله برحمته وغفراته. وألهمنا الصبر على فراقه.

الاستمرار فى علاجها بقوله إن المريض فى مثل هذه الحالات العصبية يستحيل عليه أن ينفذ فكرة الانتحار أثناء فترة العلاج طالما كان المعالج جاداً مخلصاً، صاحب ضمير مهنى وخلقى قويم.

وهكذا، كان زيور يشجعنا ويدفعنا دفعا إلى النجاح. يفخر بكل منا ويشيد به فى غيابيه. فهو المحلل الكفء الذى يبصر خفايا الدوافع والانفعالات، ويلمح مكنونات النفس ويكشف أساليب مراوغاتها، كل ذلك فى ذاته أولا، ثم فى غيره ثانيا. وبالتالي يستطيع بمهارة الحكيم، وحنكة الخبير، وحس المحلل أن ينجح فى فهمها وقيادها فيحقق أكبر النجاح معها. ومن هنا نجح زيور فى اعتبار تلاميذه امتداداً له وأبناء أعزاء يدفعهم دفعا للنجاح والتقدم، ويفرح كلما وجدهم يحققون نجاحاً تلو نجاح، إذ يعتبره نجاحاً ذاتياً له ولرسالته. فى حين نظر كثير غيره إلى تلاميذهم باعتبارهم منافسين لهم، فكانت الغيرة منهم، ومحاولة هدمهم، والحيلولة - بوعى أو بدون وعى - دون تقدمهم وتفتح إمكانياتهم واستكمال نضجهم وعطائهم.

هكذا تسود النزعة الإنسانية مواقف زيور وجوانب شخصيته، حتى إذا وصلنا إلى ماكتبه زيور وأمعنا فيه

مصطفى زيور:

ذكريات لا تغيض

أحمد فائق

المحلل النفسي بكندا

هناك قلة محظوظة تشعها الظروف في طريق مصطفى في طريق شخصيات فريدة . ومن بين هذه القلة ندرة تتيج لها إمكانياتها وطبيعتها الخاصة أن تفتنم فرصة التعرف على مثل هؤلاء النادرين فتثري نفوسها وترقى في آمالها وطموحها . فتلك الشخصيات الفريدة تشع من حولها جواً خاصاً من التميز والرقى العقلى والخلقى، فإذا تصادف وكان من حولها من أراد لنفسه مثل رقيها انجذب إليها وانفعل بها. كما تتميز هذه الشخصيات بقدرة على العطاء الكريم لا يحده إلا قدرة المتلقى على التلقى، فإذا تصادف وطلب منها أعطت فائزاً من طلب وقدر قيمة المطلوب، وقد

وضعتنى الظروف فى طريق مصطفى زيور . واتاحت لى تركيبة من مزاج شخصى واستعداد فطرى أن أثرى بتلك المعرفة وأن أغتنم من كرم شخصه بما فاض عن حاجتى أحياناً فأمكننى أن أمنحه بعض من عرفت. ولا أشك لحظة فى أن قدرتى على استيعاب منحه كانت أقل من قدرته على المنح . فكثيراً ما تعود بى الذاكرة - وقد تقدم بى العمر- فأجندنى قد أضعت بعض الفرص الثمينة التى أتاحها لى ولم أغتنمها، كما كان يجب الاغتنام.

تعود معرفتى بمصطفى زيور إلى عام ١٩٥٢. ففى ذلك العام أفتتح بجامعة عين شمس أول قسم للدراسات النفسية

المعرفة والمحترفين لها كمهنة.

لذلك وفق زيور فيما لم يوفق فيه غيره . لقد عرك معرفة النفس في منبئتها الفكرى الفلسفى، وانطلق من ذلك المعتكرك إلى الطب النفسى ليخبرها فى مرضها وعلاجها، ولكنه لم يرض عما يقدمه المنهج البدنى للنفس من فهم لها فاتجه إلى التحليل النفسى ليكمل معرفته بخباياها وأسرار مرضها وشفائها. وبذلك كان أول من أدرك القيمة العلمية لعلم النفس فى مصر وأول من اتجه فكره ووجدانه إلى إنشاء قسم يتخرج فيه علماء نفس يتخذون من علم صنعة وحرقة. بعبارة أخرى، لقد احتاج ميلاد قسم مستقل لعلم النفس إلى عالم نفسى يدرك أبعاد عصره ويفهم مستقبل علمه وينفعل بوجدان ما فى هذا العلم من إمكانيات تطبيقية.

يعلم الجميع أن مصطفى زيور هو رائد التحليل النفسى فى العالم العربى. ويعلم الجميع أنه بزيادته هذه لم يكن بحاجة لأن يكرس جهوده لإنشاء قسم أكاديمى لعلم النفس . فقد كان يكفيه أن يصرف جهده فى تدريب غيره على التحليل النفسى فينتشر فكرة ويكون لنفسه جماعة من الحواريين والاتباع وما كان أسهل عليه من ذلك. ولكن ، ولدهشة الجميع، تقدم بمشروعه لإنشاء قسم لعلم النفس بكلية الآداب . وأذكر أنه قد قال لى بأنه عندما

بالعالم العربى. وكان مصطفى زيور هو صاحب الفكرة ومخطط المشروع ومنفذه ولم يكن ذلك بالأمر البسيط . لقد كان علم النفس حتى ذلك الوقت جزءاً من الدراسات الفلسفية، بل لقد وصل الأمر من التغافل الأكاديمى أن فصل علم الاجتماع عن الدراسات الفلسفية فى قسم مستقل دون أن ينظر فى أمر علم النفس كعلم مستقل وكان كل ذلك بالرغم من وجود أستاذ عالم فاضل تخصص فى ذلك العلم هو «يوسف مراد». لقد احتاج ميلاد علم النفس فى الشرق العربى لشخصية تتوفر فيها ما لم يتوفر حينذاك لغيرها. وكان ذلك الشخص هو مصطفى زيور. تخرج زيور فى قسم الفلسفة ، وسافر إلى فرنسا ليستكمل دراسته ولكنه انعطف إلى دراسة الطب . وما أن فرغ منها حتى هدته أقدامه مرة أخرى إلى النفس البشرية فتدرب على التحليل النفسى كما فتح مداركه لعلم النفس من زاوية عملية كان علم النفس فى تلك الفترة التى أمد فيها مصطفى زيور نفسه للإشتغال والإنشغال بالنفس علماً يتحسس طريقه إلى مجال الحرف و "الصنعة" و "المهنة" . كان علم النفس قد فصل نفسه تدريجياً عن كونه معرفة مكتبية تصلح لأن تكون فرعاً من الفلسفة، ليصبح معرفة ميدانية تبشر بميلاد المشتغلين بتلك

وتقدم بمشروعه إلى إدارة الجامعة حينذاك، أصيبوا بدهشة لتوقعهم بأنه سوف ينشئ قسماً للتحليل النفسى. وكاد مشروعه أن يفشل لولا قدرته على إيضاح الأمر لمن عناهم الأمر. لقد كان من المتوقع أن ينشئ زيور قسماً لهذا الفرع من المعرفة. وكان من المتوقع، وهو تلك الشخصية النفاذة، ألا يتيح الفرصة لغيره كى يؤثر فى التيار الفكرى الذى تبناه ولكن مثل تلك الشخصيات التى أراد لها قدرها أن تكون رائدة ومتميزة، تنبئ على معادن نفيسة تظهر صلابتها فى مواطن الإغراء. كان من المفرد لمصطفى زيور أن يحول الحرية التى أعطيت له إلى مغنم خاص فينشئ قسماً للتحليل النفسى لا يدرس فيه إلا ما يصب فى وعاء التحليل النفسى. وكان من الميسر له حينذاك أن يختار من يعاونه من بين من لا يؤمنون بغير فكره. ولكنه كان أكثر ولاءاً لأكاديميته منه إلى ذاته ونزوعه الشخصى. كان مصطفى زيور قد قرر لقسمه أن يكون جزءاً من الأكاديمية وليس مرتعاً لطموحه الخاص.

ضم برنامج القسم مداخل العلوم والفلسفة، كما ضم فروع علم النفس التجريبي والقياس النفسى. وضم كذلك تلك الدراسات التى لا غنى عنها لعالم النفس المثقف مثل الإحصاء

وعلوم المجتمع البشرى، أما التحليل النفسى فكانت فصلة واحدة فى برنامج العام الثانى من الدراسة وأخرى فى برنامج العام الرابع. ووقع اختياره على مساعديه فى شخص لويس كامل مليكه، وعماد الدين إسماعيل، والسيد محمد خيرى، وعطية هنا وعبد المنعم المليجي وكلهم من علماء النفس التجريبيين. ولم ينضم إلى قائمة مساعديه من المحللين سوى مصطفى صفوان. وكان نتيجة كل ذلك أن تخرج فى قسمه أول زميل من علماء النفس المحترفين ممن أخذوا سبيلهم فى الحياة كاختصاصيين نفسيين. وكان من نصيبى أن أكون من بين أول دفعة تخرجت من القسم وأن أكون أول من شغل وظيفة حكومية لقبها «أخصائى نفسى» وكان ذلك بوزارة الصناعة، تميز خريجوا هذا القسم بأساس راسخ من التقاليد التجريبية والقياس النفسى، ولكنهم كانوا كذلك على دراية طيبة بحدود هذه المعرفة وعلى إطلاع لا بأس به فى مجال التحليل النفسى وراثته وقد ظل هذا المزيج النادر خاصة خريجى القسم إلى فترة طويلة ولا زال لهذا التقليد آثار فى خريجى القسم حتى بعد أن ابتعد عنه مصطفى زيور بعض الابتعاد. ولعل أهم ما فى هذه المقدمة التاريخية لدور زيور فى علم النفس بمصر هو موقفه من

الدراسات العليا . كان مصطفى زيور أكثر إصراراً على أن تكون الدراسات العليا في القسم ذات صبغة تجريبية ومهما كان نزوع الطالب في مجال تخصصه، لقد أثار إصراره ذلك في بعض النفوس حقناً وغضباً. ولم يدرك الصانقون الغاضبون حكمته هذه إلا بعد أن استجابوا لإصراره. وكنت أنا من أكثر الحانقين غضباً. لقد أردت- كما أراد بعض غيري- أن نتجه إلى مجال غير تجريبي في دراساتنا العليا وإزاء إصراره تقدمنا برسائل تجريبية لنيل شهادات الماجستير والدكتوراه. وها أنذا أعود إلى الوراء لأدرك حكمة هذا الرجل في إصراره، كانت فترة الدراسات العليا هي الفترة التي نضج فيها العالم فينا، فبدون الخبرة التجريبية ما كان يسهل علينا أن ندعى علماء بالنفس أو ندعى رفضاً للاتجاه التجريبي إذا كان ذلك الرفض أمراً أردناه. بعبارة أخرى، لقد أراد لنا مصطفى زيور أن نرقى بمعرفتنا التجريبية حتى إذا اتخذنا موقفاً كنا في ذلك الموقف صادقين مع أنفسنا. ولم يكن لمثلي وأنا من المعترضين على أمور في التجريب، أن يعترض بلفظ من لم يكن قد خبر هذا المجال كما يجب أن تكون عليه الخبرة.

أود بتلك النبذة التاريخية أن أبرز جانباً في شخصية مصطفى زيور قد تخفى على من لم يعرفه معرفة شخصية. أن الخلاف بين المحلل النفسي وعالم النفس التجريبي خلاف يتعدى حدود المعرفة ذاتها ليصل إلى مشارف الذات ونرجسيتها. فعالم النفس التجريبي لا يؤمن إلا بما يحس فيقاس، ولا يعرف لذلك سبيلاً إلا بضبط ظروف ما يريد معرفته وقياسه. كذلك تتركز نرجسية المجرب في إحكامه ظروف عمله وفي إنكاره لدور نزعاته الشخصية في نتائجه. بعبارة ثانية، تتركز نرجسية المجرب في انعزاله عن تجربته أما المحلل النفسي فيؤمن بأن حسه وقياسه ليسا بمبعده من عوامل مضللة عدة، بعضها فيما يحسه ويريد قياسه وبعضها في ذاته هو كحاس وقياس. لذلك تتركز نرجسيته في قدرته على كشف هذا التضليل بصورة مستمرة ولقدرته على أن يكون جزءاً من التجربة دون أن يفسد مشاركته فيها ما يجب أن يخرج به منها. بعبارة أخرى تتركز نرجسية المحلل في عدم رفضه لأن يكون المجرب والمجرب عليه في نفس الآن. لذلك يتعدى الخلاف بين المحلل والمجرب حدود المعرفة لأنه خلاف بين نرجسيتين متضادتين. وهنا ما يثير تساؤلاً هاماً بصدد مؤلف هذا الكتاب. كيف تأتي لمصطفى زيور - لذلك المحلل الذي انغمس في ذات مرضاه

دون حرج أو وجل - أن يرأس قسماً يرسى تقاليد الموضوعية والقياس والانعزال عن مادة البحث بما يسمح بالتجريب عليها دون تأثير من الباحث! كيف تأتي لمصطفى زيور المحلل أن يرأس قسماً لعلم النفس وأن يرأس مجموعة من علماء النفس التجريبيين المتمرسين.

لا يصعب على من عرف مصطفى زيور معرفة شخصية بأن يجيب عن ذلك بأنه ظاهرة أصيلة في الموضوعية. لم يكن زيور موضوعياً بمعنى مبتذل. فهناك موضوعيون تنبع موضوعيتهم من حياد مصطنع جاف، وهناك موضوعيون لا تزيد موضوعيتهم على رياء وتكلف. أما زيور فكان صاحب انفعال شديد بفكره (بكل ما تعنيه دلالة الانفعال). ولكنه ما حرم أحداً عرفه من اتخاذ نفس الموقف بالنسبة لفكره، بل رأيته في أحيان كثيرة مهموماً لعدم ثبات معارضيه على رأيهم وعدم انفعالهم بعقيدتهم. لقد كان زيور أكثر الناس حرصاً على إعلان التزامه بفكرة مستنفراً في معارضيه حرصاً مقابلاً على التزامهم بفكرهم. ولى معه في ذلك خبرة شخصية أكثرها لإبراز موضوعيته في بعدها العميق. ولست متحرجاً من ذكر تلك الخبرة الشخصية لأننى موقن بأننى لست الوحيد من بين طلبته الذى تعرض لها . بعد

تخرجى فى القسم استجبت لإصراره على أن تكون دراساتى العليا فى مجال التجريب. أنعنت لهذه الرغبة كارهأ فأعددت رسالتين تجريبيتين لنيل درجة الدكتوراه . وما أن انتهيت حتى ظننت أننى قد أصبحت حراً فى أن أنمى اهتماماتى بالتحليل النفسى وأن أعد نفسى للتدريب عليه، مقتفياً أثر استاذى إلا أن ظنى قد خاب. لقد بدأ معى مصطفى زيور حواراً قريباً فى نوعه. ليس هو لباس التجريبيين يحاورنى ويهادلنى فى التحليل النفسى متحدياً اقتناعى بعلميته . وكان حواراً قريباً فهأنذا أمام تجربىي متمرس يعرف خبايا التحليل النفسى معرفة تفوق معرفتى يطلب منى إقناعه بقيمة التحليل النفسى. وأصبح جدل معى طقساً لا يمر يوم دون أن أقوم به، وكثيراً ما كان جدله يثير فى الغضب عليه عتاباً على تشككه هذا فى التحليل النفسى. وشرعت فى الرد عليه كتابة فأنتهيت إلى أكثر ما كتبت قيمة وأشد ما أعتز بنشره . كان ذلك المؤلف نتيجة جدل عميق - عنيف أحياناً - دافعت فيه عن التحليل النفسى إزاء هجمات محلل نفسى أصيل الفهم للإنسان شديد الحرص على قيمته. وتمتد قيمة هذا المؤلف إلى ما أحدثه جدلى مع مصطفى زيور فى نفسى: ألا أسكن إلى الاعتقاد دون أن أجادل فيه

غيري فإن لم يكن فلأجادل فيه نفسى
فأما أن ترضى وأما أن تأبى، أما أن
تنجح فى إرساله، وأما أن أتخلى عنه
غير أسف . هكذا كانت موضوعية
مصطفى زيور، إن لم يجد من يقيم معه
حواراً خلق فى نفسه ذلك الحوار وكان
فيه أشد قسوة على هزات الفكر من أى
معارض يقابله .

كان لهذا الدرس أثر لا ينمى فى
تطوري كعالم نفس ومحلل نفسى . فعالم
النفس الأصيل لا يقبل فكره أن ينزلق
إلى مدارك التصديق على مطلوب ، كما
أن المحلل النفسى لا يقف فى فهمه
عند حسن يخدمه ويمده بفهم مبسّر .
فى بداية حياتى العملية ذهبت إليه
بحالة شاب يعيش مع أسرته الكبيرة
فى سكن محدود بهى شديد الضجيج ،
وكان الشاب قد أتى يشكو من عدم
قدرته على التركيز فى دراسته لظروف
سكنه وكثرة الحركة فى بيته . وأردت
بعرض تلك الحالة على الأستاذ أن أبين
له كيف تحد الظروف الاجتماعية من
قدرة عالم النفس على تقديم المساعدة .
ونظر إلىّ فى دهشة قاتلة: إذا كانت
مشكلة هذا الشاب اقتصادية أو
اجتماعية كما تود أن تقنع نفسك، فما
الذى دفعه لطلب مساعدة إخصائى
نفسى . وعدت إلى مريضى بذهن متفتح
لاكتشف كيف خدعنى حمى وقادنى
للتغافل عن مصارعة هذا الشاب لنزعات

جنسية تؤرقه وتشتت خاطره . لقد أراد
لى مصطفى زيور أن أجادل نفسى
مهما بدت لى الأمور واضحة . أراد لى
جدلاً لا ينتهى مع من يخالفنى ومع من
يوافقنى . لقد تعلمت منه . وأنا الجدلى
عقيدة وفكراً والتزاماً - معنى ما
التزمت به كمنهج وموقف من الحياة .

مصطفى زيور، أكاديمى موضوعى
جدلى، قد يختلف عن غيره درجات
ولكنها لن تفسر لنا ما امتاز به من
تأثير لا يزول ومن حضور لا يمكن
لراى أو كاره أن يتغاضى عنه . ولا
أدعى أننى أمرف تماماً ذلك العنصر
الخاص الذى إذا امتزج بالشخصية
جعلها فريدة وجعل منها لواء يتبع .
ولكن هناك صفة فى مصطفى زيور لم
أجدها فى غيره ممن ظن فيهم تلك
الندرة . صفة الأمومة والأبوة معاً .
عرفت رجالاً أحبهم يريدون حب الطفل
لامه، وعرفت رجالاً تطلع إليهم
معجبينهم تطلع الصبى لأبيه . أما زيور
فكان مزيجاً نادراً من الاثنين . يتمتع
مصطفى زيور بما تتمتع به الأم
الطيبة الحنون من طاقة حب لا تنفد
وصبر على مطالب أبنائه لا يكل . كثيراً
ما لوحظ مصطفى زيور يدبر شئون
أحد أبنائه فى صمت ليعطيه فرص
النمو دون أن يتدخل تدخلاً سافراً حتى
لا تضيع فرحة النجاح وسط الشعور
بالجميل . وكثيراً ما عرف عنه تدخله

السافر- الجامع أحياناً- لحماية أحد ابنائه إذا شعر بأن ظلماً قد وقع عليه أو كاد، بينما هذا الابن لا زال ضعيفاً لا يقدر على حماية نفسه. وليس من النادر أن شوهد مصطفى زيور يألم من تصرفات ناكرة للجميل تصدر عن أحد مقربيه، دون أن يغير ألمه من إحساسه بواجب الألم إزاء ابن شط، لم يكن يتوانى عن زجر من يشط عن الطريق إذا غوى فيعيده بزجره الوقور إلى صوابه دون إيذاء وإهانة. وأرجع تلك الصفات إلى أومته وذلك من وجهة نظري كمحلل نفسي. فالألم تسكن في أعماق النفس لتعطيها جوهرها. فإذا كانت طيبة جاء الأبناء على طيبة أهم الحنون، وإذا كانت على خبث سكنت في نفوس بنيها خبثاً ومرضاً لقد جاء كل من تبناهم برعايته على طيبة وكرم وسخاء، لقد منح زيور نفسه الطيبة لتمثل (أو كما يقول آل التحليل النفسي لتستدمج) فكان لتمثلها أفضل الأثر فيمن عرفوه.

أما أبوته فأكثر وضوحاً للعين. فمصطفى زيور بالنسبة لمن عرفوه «قانون واضح» يفرق بين الحق وبين الباطل، يميز بجلالة بين المسموح وبين الممنوع، ويصدد الواجب والمسئولية في غير عناء إلا أن هذا القانون أكثر من كونه قاعدة تلتزم بل هو قاعدة تحذري. فلا أعلم شخصاً أو عن أحد أنه قد طبق هذا القانون على غيره ولم يطبقه على نفسه. لذلك كثيراً ما

اختلط الأمر على قلة معدودة فظنوا أنهم يخافونه ولذلك يطيعونه، أما من عرفوه معرفة وثيقة فكانوا يلتزمون به خشية فقدان حبه واحترامه لا خوفاً من بطش وعقاب. لا يذكر أحد لمصطفى زيور أنه قد انتقم من أحد أو أشاع في نفس أحد هذا الانتقام، وبالرغم من سلطته الفعلية وسلطته الشخصية لا يذكر له أحد أنه قد استغل تلك السلطة في لحظة غضب أو حتى في موقف كان له فيه الحق في استعمالها. ففي مناسبة لا أود ذكر تفاصيلها زجرني أستاذي لميلي إلى تصرف به لمسة من إعطاء نفسي الحق حينما كانت لي سلطة التنفيذ. وكان زجره درساً لا ينسى إذ قال إذا أعطيت نفسك هذا الحق اليوم وأنت تعلم أن لديك القدرة على تنفيذ رأيك فسوف يأتي اليوم الذي تضدع فيه نفسك فتعطيها الحق لمجرد أن في يدك سلطة التنفيذ، ولا أنسى هذا الدرس وغيره من الدروس التي تعلمتها وتعلمها معي غيري من زملائي ونحن نشاهد هذا الرجل يتصرف في أمور أكثر حساسية وبقية. ولعل هذا العزوف عن إشاعة الخوف في النفوس - بل والحرص على إشاعة الطمأنينة التي تجلب الكرامة معها- هي ما أردنا احتذاءه ففي كثير من الظروف السياسية الشاقة التي مرت بنا كان مصطفى زيور شامخ الرأس لا يهاب معتداً بحقه لا يلين. لقد كان نموذج الأب الذي لا يهرب فلا يهرب بل

يحترم فيحترم تلك الخاصية كانت أكثر وضوحاً للعيان عما كان خلفها من قدرة على القيادة من بعد وعلى التأثير دون ادعاء.

تلك الانطباعات والذكريات تقودنى إلى مصطفى زيور العالم ، فكل ما قيل فى ميزات هذه الشخصية النادرة قد ينطبق على قلة أخرى . ولكن عندما تجتمع فى تلك الشخصية مقدرة علمية وافرة وأصيلة كما هو الحال مع مصطفى زيور يأخذ العلم طبعاً مختلفاً كما تأخذ الشخصية شاكلة مختلفة. بالرغم من موسوعية مصطفى زيور واتساع ثقافته فلم أسمع يوماً يتكلم عن أمر أو فى أمر ليست له به معرفة شاملة وتفضيلية كان يتأبى عن الحديث فيما هو سطحى أو يتحدث بصورة سطحية تعطى انطباعاً كاذباً عن علمه. فضلاً عن ذلك، لم أشهده يوماً يتطرق إلى ما هو غث وثاف من الأمور . لذلك، وعندما أنظر إلى ثلاثين عاماً من المعرفة به أرى تلك المعرفة ثراء ما بعده ثراء فما مربي يوم لم أستفد فيه علماً ولم أشتتم غدى ، وأنا فى حضرته ، وبالرغم من هذا كان يقدم أعقد ما فى علمه لنا فى سلاسة وسهولة تكاد تغرى بالغبى . فبعد أن أتيتحت لى الفرصة لتدريس بعض ما درسته عليه تبينت ذلك الفارق الذى يفصل الأستاذ عن المدرس . كان أستاذاً يصدر العلم منه، أما المدرس فكان العلم يصدر عنه. فى محاضراته كنا نستمتع إلى مصدر

العلم الذاتى وليس لناقل لهذا العلم. لهذا توجد فى شخص زيور شخصية العالم ولعل ذلك أبرز ما سوف يلاحظه القارئ فى مؤلفات زيور. سوف يلاحظ القارئ أن علم زيور هو علمه هو وليس علماً منقولاً. سوف يلاحظ القارئ أن ما كتبه زيور كان خبرته الذاتية.

ولا أدل على ذلك من دراساته فى الطب السيكوماتى، فبصمات زيور على هذا الفرع تشير إلى ريادته فى هذا الميدان وتدل على امتزاج القدرة الطبية والمعرفة النفسية فى مجال كان - ولا زال - مدعاة للعجب والدهشة... ولا ينقص زيور قدرته على الاحتفاظ بعجب ودهشة العالم أمام ما يحتاج أن يكتشف . ولكن لن يلاحظ القارئ نطاقاً آخر من علم زيور. فى عشرات من رسائل الماجستير والدكتوراه التى أشرف عليها زيور ترك زيور آثاراً لا تمحى. لقد وضع فى كل رسالة من هذه الرسائل جزءاً من نفسه منحه بسخاء وأعطاه لأبنائه ليبنوا عليه علمهم ومعرفتهم. هذا الجزء من علمه - وهو جزء كبير - قد كتب له خلود من نوع آخر. ففى كل من تخرج على يد مصطفى زيور جزء من مصطفى زيوربقى البعض منهم على أرض الوطن ينقلونه جيلاً بعد جيل. ورحل به البعض إلى المشارق والمغارب ليمدوا من أثر هذا الرجل إلى ما هو أوسع من الوطن.. إلى كل مكان يمكنه أن يثرى من ثراء الأستاذ.

المتخيل في خبرة

الحشيش في مصر^(١)

سامى على

الأستاذ بجامعة باريس ٧

ومدير وحدة الأبحاث النفسجمية بجامعة باريس

رأس مصطفى زيور هيئة بحث المخدرات بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجناائية من عام ١٩٥٧-١٩٦٥، وصدر التقريران الأوليان عن البحث تحت إشرافه في مجلدين (١٩٦٠-١٩٦٤)، ولقد أسهم الأستاذ الدكتور سامى على في مراحل البحث الأولى عندما كان أستاذاً بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، وكان طبيعياً وهو يخلق بعلمه في سماء باريس وأوروبا بعد أن استقر به المقام أستاذاً بجامعة باريس ٧ ومديراً ومؤسساً لوحدة البحوث النفسجمية بها، أن ينشغل ببلده مصر، ومشاكلها النفس- اجتماعية، فكان من أوائل إصداراته بالفرنسية «الحشيش في مصر»، مقال في علم الإنسان التحليلي، (يناير ١٩٧١، ديسونو ١٩٨٨)، وقد ترجم بنفسه الجزء التالى من كتابه من صفحة ٦٢ وحتى صفحة ٧٨، ونشره تحية وذكرى للراحل- الحاضر دوما مصطفى زيور.

بهذه المثابة يفقد كل ما يميزه، ويختفى وراء معنى لا يفهم إلا بالإشارة، شأن أي نص باطنى. فالسر إذن ظاهر جهراً، لا يظن إليه إلا اللبيب.

واستخدام اللفظة بصيغة المفرد، «حشيشة»، يتضمن التعبير عن مضمون وجدانى، لا ينفصل عن لغة التصغير ذاتها. وقد تحول كلمة الحشيش أحياناً إلى «حسيس»، مما يدعو إلى الابتسام، لأن استبدال الشين بالسين يميز بعض لهجات الريف فى مصر، فضلاً عن دلالة على الرجل «الحسيس»، أى ذى الحس المرهف. ومن المؤلف أيضاً اللجوء إلى الإشارة للدلالة على الحشيش دون تسمية، فيدعى، إذاً، به الحقة».

وحين يُمزج الحشيش بالأبهة والمربب، يُسمى به المنزل، وهو اسم فعل مشتق خطأ من فعل «أنزل»، والإشارة هنا إلى تنزيل القرآن فى آية «إنا أنزلناه فى ليلة القدر». وكان المنزل منزك من السماء كالمَن والسلوى.

أما الحشاش فهو من يتعاطى الحشيش تعاطياً يسبغ عليه صفات شخصية، مميزة أهمها الاستغراق فى الخيال بإفراط وبلا تقيد. والحكاية «الحشاشي» نكتة تستلهم فى عمق الجوانب المضحكة فى مواجهة الحشاش بالواقع.

من الحشيشة السحرية تستقطر المخيلة الشعبية، كمعادتها فى مصر، ضرباً من الفكاهة تجمع فيه بين المتباينات والخبث. وهى فى ذلك تنجح فى البعد عن موضوعها بعداً أمثل يُتيح لها التعبير بمزيج من التهكم والرقرة عن جوهر خبيرة لا تخلو من الرعب. وهنا تتجلى قدرة على ابتكار النكات، كثيراً ما تختفى وراء الموضوعات التى تخلقها، وهى لاتزال تنقل هذه الخبرة نقلاً غير شخصى، مأكراً وساذجاً فى آن.

ولسبر هذا البعد، سوف ندرس ثلاث ظواهر مترابطة أو ثلث الارتباط: مركب الكلمات التى تحدد المجال اللغوى خبرة الحشيش، شخم الحشاش كما يتبدى فى تراث الفولكلور، وأخيراً النكات التى يكون الحشاش بطلها.

ويجب التنبيه أولاً إلى أن اللفة المصرية الدارجة غنية بالمصطلحات والتعبيرات للدلالة على المخدر وآثاره، متخذة فى ذلك سبيل المجاز الذى نتبينه خلال الأوصاف الحرفية ذاتها.

فلنبدأ بكلمة «الحشيش». هى كلمة مزدوجة الدلالة، تستهدف كشف موضوعها وإخفاءه فى الوقت نفسه. فهى تعنى أى عشب بشرط أن يكون له مظهر العشب البرى النابت فى الصحراء أو على ضفة النهر. والحشيش

واللغة تميز التخدير عن السكر، مستخدمة في ذلك تعبيرات ذات مذاق، واللهجة المصرية تدل بفعل «سَطَل» على نشوة التخدير وغياب الشعور. و«المسطول» يوصف بصفات متخيلة تصف حالة اللذة السلبية التي يُعانيها. فيقال عنه إنه «متربس» وإنه «قفل» وإنه «متيس»، وكلها أوصاف لغوية الخيال لديه غلبة تؤدي إلى انفلاقه عن العالم الخارجى. وهو انفلاق يصحبه تضخم الشعور بالذات تضخماً نجد أثره في اللغة الدارجة التي تصف «المنسطل» بأنه «سلطان زمانه». وسوف أرجع فيما بعد إلى دلالة هذا التوحيد بين الحشاش ورمز السلطة الزمنية.

واللغة وإن كانت ثرية في وصف حالة التخدير، فإنها تبدو متحفظة في دلالتها على الخروج منها. ففعل «فاق» يدل أصلاً على التحوّل من حال النوم إلى حال اليقظة، ومن اختلاط الشعور إلى وضوحه. وأما حالة افتقاد المخدّر فيطلق عليها اسم «خرمان» وهو قد يكون مشتقاً من فعل «خرم» أى ثقب، كما لو كان الأمر يتضمن فقدان الطاقة الذاتية وتبذنها خارج الذات.

هذه الأمارات اللغوية تحدد كلها ملامح شخص يكشف التراث الشعبى من قيمته الاجتماعية الحقّة، بوصفه فرداً قابلاً على الاستدلال المنطقى رغم

عدم التزامه بالمنطق، مبتكراً لايجارى فى تخيل الحلول الوهمية، معدماً يبارى ذوى الجاه والسلطان. فهو يتحدث باسم الشعب صامداً أمام السلطة التى تسعى إلى سحقه، مستمراً فى الحياة، وخالقاً للحياة. وتسمح المصادر الأدبية رغم شحنتها بتحديد أصل هذه الصورة والوظيفة التى تؤديها فى السياق التاريخى الذى ظهرت فيه.

أما الأصل فهو مرتبط بدخول الحشيش إلى مصر إبّان النصف الأول من القرن الثالث عشر، وانتشاره انتشاراً سريعاً بين أكثر الطبقات فقراً. فكان يأكله الصغاليك والمتصوفة، وكان يُسمّى بـ«حشيشة الفقراء». وجاء المقرئى بعد ذلك بقرن فوصف زرعه وتعاطيه لدى من يسميهم تسمية لاتخلو من التعالى بـ«أرذل الناس». و«أرذل الناس» هؤلاء وإن فقدوا كل شئ فهم لم يفقدوا ملكة الحلم. والحلم دخول فى عالم معجب، خارج الزمان، تجد فيه المتناقضات حلاً داخل كل مُتخيل. والتمزقات تختفى عندما تعبر عتبة الممكن. إذآك تظهر صور فيها نقل وتصويب للواقع، رغم عدم نسبته للواقع. فهى صور حافظة لأحداث متسبة من الماضى، استحالت استحالات سرية ولطفوس قديمة فقيرة المعنى. صور تؤرخ تاريخاً أسطورياً

إعجابه «بفصاحته وانطلاق لسانه وطلاوة حديثه وحضور بديهته»: وكلها صفات تجعل منه قصاصاً بارعاً سرعان ما يطلب منه السلطان نخيرة من الحكايات «التي يحلو قصصها ويطيب سماعها». وأول ما حكى الفلاح حكاية «رجل مهنته الصيد وشغله الشاغل تعاطى الحشيش». وتبدأ المغامرة ذات مساء مقمر، جاوز فيه كمية الحشيش المعتادة يومياً، فخرج يستنشق الهواء على ضفة النهر. فإذا هو ضحية وهم من أوهام الحواس جعله يعتقد أن نور القمر المنعكس على الأرض المعبدة هو هذا النهر. ثم إن الأحداث وإن تعاقبت تعاقباً منطقياً لم تفلح في تبديد هذا الوهم الأولي. «فمخيلته المفرطة أوحى إليه قائلة: «والله يا صياد فلان الفلاني، ها أنت قبال النهر ولا صياد غيرك على شطئه. فما عليك إلا أن تأتي بقصبتك وتصيد وسوف ترزق هذه الليلة إن شاء الله. هذا ما جال بخاطره وهذا مانفذه. فلما أتى بقصبته، جلس على حاجز وألقى بالخييط والشص المطعم في بقعة النور المنعكس على الأرض الملساء».

ما أغربها من طريقة لصيد السمك، وإن أدت إلى صيد غير متوقع! فقد مر كلبٌ وابتلع الشص بطعمه، فاختنق وأخذ يشد الخيط لكي يفك قيده، والحشاش ينزلق حثيثاً على الأرض،

صادقاً وإن كان غير ذي صلةٍ بأي تسلسل زمني. والأدب الشعبي، وخاصة «ألف ليلة وليلة»، يُعطى مفتاح هذا العالم الذي تجد فيه خبرة الحشيش مكانها بين أحداث حياة أليفة وغريبة معاً.

ولاريب في أن أصل كتاب «ألف ليلة وليلة» ليس مصرياً. ولاريب أيضاً في أن البناء الزمني الدائري الذي يميز شكل القصص فيه (القصة داخل القصة، داخل القصة...) وكأنه لمحة من الأبدية خلال حركة زمنية كفت عن الحركة، كل ذلك يعبر عن حساسية عميقة لشعب يتجه بطبيعته إلى ما وراء الأحداث الزمنية، والكتاب صادر مباشرة عن القصص الشعبي الذي يحكى ولا يكتب، بحيث، نجد مضمونه في تغير دائم خلال العصور: قصص تتغير وأخرى تختفي، وأخرى تحل محلها، دون أن تكف المخيلة الشعبية عن خلق الجديد. فنحن إذن إزاء كتاب فريد، يستهدف إلغاء الزمن باستخدام الزمن، كتاب صادر عن الانبهار بالموت، عامل على السيطرة عليه في الآن نفسه.

والقراءة ما بين «ألف ليلة وليلة» و«كتاب الموتى» قرابة حميمة، فكلاهما تساؤل جذري وغير شخصي لا يتوقف. فثمة كتب لا كاتب لها بالطبع.

تحكى شهرزاد^(٢) حكاية فلاح فقير أهدى السلطان سلة من الفاكهة الجديدة الإثمار، فبذل له السلطان العطاء وأبدى

غاجراً عن مقاومة هذه السمكة الممعة مائة سنة.

ولما ذاب الحشيش في مخيهما،
بدت ميولهما الطبيعية لايحدها حد.
فتعريا وأخذاً يرقصان ويغنيان
ويأتيان بغرائب الأفعال.

وشاء القدر أن يمر السلطان
وزيره متكرين على عابتهما في زى
التجار، فاسترعاهما ما يصدر عن
البيت من شغب وضجيج، فدخلوا ووقع
بصرهما على الحشاشين. وهمس
السلطان في أذن وزيره: «تالله، إن
قضيبي قاضينا لأصغر من قضيب
صاحبه الأسود». فالتفت الصياد إليه
قائلاً: مالك تهمس يا هذا في إذن هذا
الآخر؟ إجلسا أنتما الاثنان، فهو أمر
منى، أنا سيدكما سلطان المدينة، وإلا
طلبت من وزيرى الراقص أن يقطع
رأسكما لتوه. فلاشك أنكما لاتجهلان

أنى أنا السلطان نفسه، وأن هذا هو
وزيرى، وأن العالم في قبضة يدي
كالسمكة في راحة يدي اليمنى». وأدرك
السلطان ووزيره أنهما حيال مدمنى
حشيش من أقرب طراز. فقال الوزير
بغية إضحاك السلطان: «ومنذ متى
ياسيدى أصبحت سلطاناً على المدينة؟
أستطيع أن تقول لى ما حدث للسلطان
السابق؟». فقال الصياد: «لقد عزلته
وقلت له: إنهبا» فقال الوزير: «أو لم
يحتج السلطان؟» فأجاب الصياد: «أبدأ،
بل سره أن أخلصه من عيب الحكم.

غاجراً عن مقاومة هذه السمكة الممعة
نى الضخامة. فإذا هو يرى نفسه وسط
بقعة الماء، فأخذ يصرخ مستغيثاً:
«أغيثونى يا أهل الإسلام! أمينونى على
إخراج هذه السمكة المتوحشة من
أعماق النهر الذى جرتنى إليه. النجدة
يا أهل النجدة، بالله عليكم، فإننى
غريق». فأسرع حراس الحى ووقفوا
مذهولين حيال هذا الغرق الخيالى.
وسأله: «من أنت يا صياد؟ وعن أى نهر
تتحدث؟ وما هذه السمكة؟» فأجاب
الصياد: لعنكم الله يا أولاد الكلاب! أهذا
وقت المزاح أم وقت إنقاذى من الغرق
وإخراج السمكة من الماء؟» وأما
الحراس فكفوا عن الضحك وانقضوا
عليه غاضبين من شتيمته لهم بأولاد
الكلاب فأوسعوه ضرباً وقادوه إلى
القاضى.

«وقد أراد الله أن يكون القاضى من
مدمنى الحشيش». فما لبث أن صرف
الحراس بعد تأنيبهم وأوى ضيفه
الغريب المسك.

«وقضى الصياد ليلته في راحة
النوم، واليوم التالى في متعة الأكل، ثم
دعاه القاضى للقيام مساءً، واحتفى به
غاية الاحتفاء وعاملة معاملة الأخ. وبعد
العشاء، اجلسه بجانبه أمام الشموع
الموقدة، وقدم له الحشيش، فتعاطياه
سويماً. وظلا يتعاطياه حتى ازدردا منه
ما هو كاف لقلب فيل على ظهره عمره

فعين الحشاش وزيراً ثم كبيراً
للوزراء.

وفى ذروة هذا النظام السياسى
المتعسف، أتاحت للصيد فرصة إبداء
أن الحس الفكاهى قد يكون عاملاً
حاسماً فى حل المشكلات العملية،
مستخدماً اللامعقول لفض نزاع أساسه
اللامعقول.

فقد عُرضت على كبير الوزراء قضية
فلاح استولى على عجل جاره، تاركاً له
مُهراً فى أسوأ حال، وادّعى أن فرسه قد
ولدت عجلاً بأعجوبة. وقال الفلاح:
«ياسيدى، من الشائع المعروف أن
العجل ولدته فرسى وأن المهر ولدته
بقرة هذا الرجل!» فأجاب الوزير:
«أصبح الآن أن البقر قد تلد الأماهر
وأن الأفراس قد تنجب العجول؟ ذلك
مألا يقبله من له ذرة من العقل». فأردف
الفلاح: ياسيدى، ألا تعرف أن لاشئ
ممتنع على الله الذى يخلق مايشاء
ويبذر فى أى أرض يشاء، وأن المخلوق
مأعليه إلا القبول والاستسلام
والحمد؟». وهى حجة زائفة سوف
يستخدم الوزير ماينظرها لتبيان
خطئها المنطقى.

«أمر الوزير بإحضار فائر وسقط
كبير من القمح. وقال للخصمين: «راقبا
بانتباه ما سوف يحدث ولاتبوجها
بكلمة!». ثم التفت إلى الخصم الثانى
وقال له: «أيا صاحب العجل ابن الفرس،

لذلك كافأته وأبقيته فى خدمتى. فإن
ندم على استقالته، سرّيت عنه بحكايات
أحكيتها!»

وأردف الصياد: «لى رغبة ملحة فى
التبول»، فرفع قضيبه الذى لاينتهى،
واقترب من السلطان وتظاهر بالتبول
عليه. وقال القاضى: «وأنا أيضاً أرغب
فى التبول!» واقترب من الوزير،
مقتفياً أثر الصياد. وعندئذ أسرع
السلطان والوزير بالهرب وهما لايفكان
عن الضحك.

وفى اليوم التالى استدعى السلطان
القاضى وضيّفه وأفهمهما تلميحاً أن
تاجررى الأمس ليسا إلا هو نفسه
والوزير. فارتضى القاضى على الأرض
طالباً الصفح، وظل الصياد غير مبال
نتيجة لتأثير الحشيش. ورد على
السلطان بقحة: «ماذا علينا، إن كنت
أنت الآن فى قصرى، فقد كنّا بالأمس
فى قصرنا!» ففسر السلطان جداً من
سلوكه وقال له: «يا أمكر من ضمته،
مملكتى، مادمت سلطاناً وأنا سلطان،
فأبقي معى فى قصرى. ولما كنت تتقن
حكاية الحكايات، فشئت أدنى بحكاية
منها». وهكذا أصبح أكل الحشيش ثانية
ما لم يكف عن كونه منذ البداية:
قصاصاً لا تخضب مخيلته. وهنا يقص
على السلطان خمس قصص فيها سمر
ودعاية ونيل من القاضى وجابى
الضرائب. وبلغ سرور السلطان غايته

خذ سبط القمح وحمله على ظهر الفار!». فصاح الرجل: «كيف أستطيع وضع هذا السبط الضخم على ظهر الفار دون أن أهرس الفار؟» فأجابه الوزير: «يا قليل الدين، كيف تجرؤ على الشك في قدرته تعالى الذي جعل الفرس تلد عجلاً؟» وأمر الحراس أن يقبضوا على الرجل لما أبدى من جهل وعدم إيمان وأن يشبعوه ضرباً. وأعاد للخصم الأول العجل مع أمه ووهب له المهر مع أمه أيضاً».

وهكذا تنتهي هذه الدورة من حكايات الحشيش ذات الأهل المصري الوثيق. وفي داخل هذا البناء المميز للحكايات ككل، يبدو متعاطي الحشيش شخصاً خيالياً خالقاً للخيال. وحين تفرغ ذخيرته من القصص الطلى المغرب، يعود إلى الواقع لكي يؤدي وظيفته بوصفه كبيراً للوزراء. والواقع هو في الحقيقة واقع متخيل، فالحشاش ليس الصياد الذي كان، وهو في الآن نفسه عنصر من عناصر حكاية الفلاح التي تنسى في نهاية المطاف.

والموقف يشبه مرايا يعكس بعضها بعضاً. لذلك كان للموقف مقابل له البناء الدائري نفسه: فالسلطان كالحشاش يظهر داخل دوائر متداخلة من الروايات يشغل فيها المركز والمحيط على التوالي. فهو بهذه المثابة صورة أخرى للحشاش لها وجود

أساسه عين الإنثى المتخيلة. بيد أن هذه القصص المتداخلة إنما تكرر إلى ما لا نهاية الموقف نفسه، الذي يتميز بأن شخصاً (شهرزاد، ثم الفلاح، ثم الصياد) يتولى تسليّة السلطان بحكايات تحكي لتسليّة سلطان يحكي لتسليّة سلطان... إلى غير نهاية. ويتعين الآن تحليل هذه العلاقة التي تزوج فيها الحدود نفسها، من وجهة نظر التاريخ.

عندما بدأ انتشار الحشيش، كانت مصر تمر في ظل الحكم المملوكي (١٢٥٠-١٥١٦)، بحقبة من أظلم حقبات تاريخها. فالتدهور الاقتصادي والاجتماعي والثقافي يؤدي حثيثاً إلى ظلمة الحكم العثماني (١٥١٧-١٨١٧)، حيث تؤلف الطبقة الحاكمة الشركسية والتركية الأصل طائفة مغلقة على نفسها تستغل جمهرة الفلاحين وتستأثر بثرائها. وداخل التنظيم القطاعي المؤلف من الملاك والفلاحين، نجد الإنتاج الأدبي ينقسم القسمة نفسها: فثمة من ناحية أعمال أدبية مكتوبة بالعربية الفصحى، تغلب فيها المحسنات البديعية وتخلو من أية طرفة خلقة، وثمة من ناحية أخرى مخيلة شعبية ملهمة تستخدم العامية استخداماً حياً قوياً. مخيلة تعبر عن صور تبدو هامشية بالنسبة للأدب الرسمي، فيها تنعكس روح شعب مصر

على إثبات وحدته ودوامه حيال كل التداخلات الأجنبية.

وقصص الحشيش تبدو في هذا السياق التاريخي الخاص، وكأنها محاولات لحل صراع بين المعدمين والسلطة التي تتجسد في شخص السلطان، وهو صراع يتمثل في موقفين على طرفي نقيض: خضوع يضفى على الهرم الاجتماعى معنى قدر لاسبيل لردّه، أو تمرّد واع ببطلان كل نظام أصله الظلم. والفولكلور الريفى فى مصر مازال محتفظاً بآثار هذين الاتجاهين الصادرين عن نظرة واحدة للعالم. غير أن كتاب «الف ليلة وليلة» يشهد بأن موقفاً ثالثاً ممكن وإن كان صعب التصور: تذويب مُعطيات المشكلة فى لادع النكات. لذلك نجد أنّ جدلية السيد والعبد كما يصفها هيفل تلقى ها هنا صدًى غير متوقع: فبدلاً من أن يؤدى الصراع من أجل الاعتراف بالذات إلى إعادة توزيع القوى فى مستوى الواقع، ينتقل الصراع نفسه على العكس من الواقع إلى مجال الحلم. وهذا النفى المتخيل ليس هرباً خارج التاريخ، بل هو وسيلة يرفض بها العبد الاعتراف بأنه عبد، إزاء سلطة السيد المطلقة. وهو مايتوصل إليه من خلال مخيلة تخليق أعمالاً تتلاشى فيها تدريجياً المسافة التى تفصله عن قمة الهرم.

فالعبد هو من يتمكن بقدرته اللغوية من إبهار السيد والسيطرة عليه بهذا الإيهار. فإن كان العبد من أكلة الحشيش، ثم التكافؤ بينه وبين السيد بطريقة ساذجة وطبيعية: فهو ذاته يصبح سيداً، «سلطان زمانه»، بحيث يستطيع إطلاق العنان لدوافع عدوانية جنسية الصبغة تستهدف النيل من موضوعها نيلاً مضحكاً (الصيد يظهر بالتبول على السلطان المتنكر). ومن هنا عواطف تميز علاقة الصشاش برمز السلطة، تمتزج فيها الرغبة فى الجذب وإرادة الإيذاء. وبانعكاس جدلية السيد والعبد فى اتجاه الأخيلة، ينكشف الدافع اللاشعورى الذى يحركها: منافسة أوديبية بين خصمين متعادلين رغم اختلافهما.

وداخل هذا الصراع الذى يعتمل فى صمت، يقوم الحشيش بدور إلغاء الاختلاف، شأنه فى ذلك شأن الحس الهزلى. ولئن كان ذلك لايحلّ الصراع، فهو ينجح على الأقل فى تجريد الصراع من جديته. فبالضحك تنطلق طاقة انفجارية لاسبيل إلى إخفائها: النيوّل المتناقضة تتحرر دون تغيير للعلاقة بين القوتين فى مستوى الواقع. فالجل إذن حل متوسط، يحتفظ بالبعد نفسه بين الحافز وموضوعه وهدفه المعتاد. والعمل الخيالى يحقق هذا المطلب المتعدد من حيث أنه يهزم العالم لكى

يعيد بناءه. وفي هذا العمل يتحول الصراع إلى عنصر روائى يخلق حركة تكرارية غايتها جعل الموضوع غير ممكن الإدراك نهائياً. فالوصف يقع على موضوع ليس فى النهاية إلا وهما محل محل الواقع ويدخل فى سياق نص لا مؤلف له، داخل نصوص أخرى لا مؤلف لها أيضاً. ومن هنا فقدان للإنية قريبة الصلة بالحلم داخل الحلم. فإن ورد فى الحلم الشعور بأن ما يحدث ليس إلا حلمًا، لم يؤد ذلك إلى اليقظة الحقة، بل إلى امتداد الحلم امتداداً تبيين فيه نظير الانتقال من حلقة إلى أخرى من القصص. فثمة إذن علاقة جذرية، يكشف عنها الموقف الأوديبى. بين الحشيش والفكاكه، فمتعاطى العشب المخدر ينقلب على السيد الذى يمثل فى اللاشعور شخصية أبوية: سلطان؟ يهان! ولكن لاننسى أن ذلك هو ما يعلنه على الملأ كتاب « ألف ليلة وليلة » فى لغة مجازية يزدوج فيها الواقع ازدواجا لاينتهى. فالصورة الأدبية للمتخيل هى

التي تسمح بالانتقال من حال التخدير إلى التعبير عنها تعبيراً فكاهياً. فهل تصح هذه الصيغة خارج الإطار التاريخي الذى أتاح لنا صياغتها؟

لاشك أن شخص الحشاش الذى لايزال حياً فى المخيلة الشعبية المصرية، قد تعدى الظروف التاريخية التى أدت إلى ظهوره. فبتغيير المسرح

حشاش يرى على الأرض قطعة نقود ذات العشرة قروش، فيسرع بإخفائها بقدمه، انتظاراً لانتقاطها، وإذا بسكران يراه ويصرخ به: « لا تمس الخمسين قرشاً وإلا قطعتك قطعاً ». فما كان من الحشاش إلا أن أولج يده فى جيبه وأخرج أربعين قرشاً وضمها إلى جانب قطعة النقود ومضى فى حال سبيله!

والنكتة تبرز الفارق بين آثار العشب والخمر المتباينة: فالحشاش إن هوجم لا يذعر بل يبدى استسلاماً لا حد له. والجانب الفكاهى ناتج عن المضى بمنطق اللامعقول إلى غايته.

خلال جلسة تعاطى حشيش، افتقد المخدر فكلف أحد المدخنين أن يبتاع بجنيه حشيشاً، وفى الطريق رأى

فلنتعرف عليه أولاً. ما أبرز صفة يتميز بها؟ الآراء مجمعة على تأكيد سلبية مزمنة تحل محل الأرجاع المألوفة. وهو ما تدل عليه خاصة النكتتان التاليتان.

خلال جلسة تعاطى حشيش، افتقد المخدر فكلف أحد المدخنين أن يبتاع بجنيه حشيشاً، وفى الطريق رأى

إن كان هو القمر أو هي الشمس، فأجاب:
- متأسف، لست من هذا الحي!
والنكت الثلاث تصوير لمثل شعبي
كثيراً مايرد بين المدمنين: «الحشيش
جيان» (نسبة إلى الشئ لحالة يخلقها
الشئ). وها نحن أبعد مانكون عن
الاشتقاق اللاتيني الذي يوحد بين
الحشيش والعنف إذ يستخرج كلمة
قاتل (assassin) من كلمة حشاش
(haschaschin)، إشارة إلى طائفة
الحشاشين.

هوامش

- (1) Sami Ali; Le Haschisch en Egypte-
Essai d'anthropologie psychoanalytique
(Payot- Paris, 1971. Dunol- Paris, 1988.)
وقد حذفت في الترجمة هوامش الأصل
الفرنسي.
(٢) الإحالة هنا إلى ترجمة
ماردروس Mardrus له ألف ليله وليله.
(1955 Gallimard. Paris) فهي ترجمة
للمترجم.

شرطياً فالقى بالجنيه وولى الأدبار!
والتأثير الفكاهي ينتج ها هنا من
خطأ مزدوج في الاستدلال: فمن ناحية،
نقود الحشيش تصبح الحشيش ذاته،
ومن ناحية أخرى ممثل السلطة يصبح
الشخص ذاته عالماً بنواياه المستقبلية.
وكل ذلك يعنى أن العمل بدلا من أن
ينتسب إلى مجال المشروعات التي
يلتزم تحقيقها، يتحقق في الحاضر
تحقيقاً آنياً. فالغابة تدرك بدون
مراحل متوسطة، مما يخلق الإحساس
بتمركز لحظات الزمن غاية التمرکز.

وفيما يلي حوار يتجلى فيه فن
المراوغة المميز لخبرة الحشيش. وهو
يجرى ليلاً بين حشاشين:
- أترى القمر متلألئاً؟
- ولكنه الشمس يامسطول!
- لا، هو القمر!
- لا، هي الشمس!
ومرّ حشاش ثالث طلباً منه أن يقول

العدد القادم

الجزء الثاني من ملف مصطفى زيوار
بأقلام

د. حسين عبد القادر - د. فرج أحمد فرج - د. خديجة الحباشة.



اللغة والثقافة

والمنتج

الثقافى

د. نصر حامد أبو زيد

فى قلب المركز منها "نظام العلامات اللغوية لأنه هو "النظام" الذى تنحل إليه تعبيريا باقى الأنظمة فى مستوى الدرس والتحليل العلميين.

وإذا كان البُعد "الثقافى" هذا هو الذى يميز الوجود الإنسانى ويفصله عن الوجود "الطبيعى" الحيوانى مثلا، بحيث يمكن القول: إن الإنسان حيوان ثقافى، - أى قادر على تمثيل وجوده فى العالم من خلال أنظمة العلامات - فإن "الثقافة" ليست قيمة مضافة يمكن تصور الوجود الإنسانى بدونها إلا على سبيل "الوهم" و "التقدير" كما يقول القدماء، أى على سبيل الافتراض. لكن البعض يفهم "الثقافة" بوصفها بُعداً

إذا كانت العلامات اللغوية لا تحيل إلى الواقع الخارجى الموضوعى إحالة مباشرة ولكنها تحيل إلى "التصورات" و "المفاهيم" الذهنية القارة فى وعى الجماعة - وفى لا وعيها كذلك - فمعنى ذلك أننا مع اللغة فى قلب "الثقافى". والثقافى وإن كان يتجلى فى أكثر من مظهر - كالأعراف والتقاليد وأنماط السلوك والاحتفالات الشعائرية والدينية والفنون - فإن "اللغة" تمثل النظام المركزى الذى يعبر عن كل المظاهر الثقافية. من هذه الزاوية يقول علماء السميوطيقا - أو علم العلامات - إن "الثقافة" هى عبارة عن أنظمة متعددة مركبة من العلامات يقع

ناتجاً عن عملية "التعليم" الحديثة وأثراً من آثارها منطلقاً في ذلك من الاستخدام الشائع للفرق بين "المثقف" - أى المتعلم - و"الجاهل" . وهذا الاستخدام العامى الذى يضع "الثقافة" فى مقابل "الجهل". استخدام غير صائب من الوجهة العلمية والمنهجية ، فالثقافى - علمياً ومنهجياً - يقابل "الطبيعى".

والغريب أن بعض الأكاديميين لا يكادون يفارقون هذا الاستخدام العامى الذى يضع "الثقافة" فى مقابل "الجهل" هذا رغم أن جميعهم يُعلم - ويكرر القول دون فهم أن النبى محمداً عليه السلام كان "أمياً" لا يقرأ ولا يكتب ، ولكنه لم يكن "جاهلاً" ولا ينكر أحد أنه كان من صفوة مثقفى عصره، وكذلك كان أصحابه. إن "الثقافة" تعنى تحول الكائن من مجرد الوجود الطبيعى إلى "الوعى" بهذا الوجود. وهو وعى يفصله عن الموجودات الطبيعية الأخرى غير الواعية ويسمح له بالسيطرة عليها. قد تختلف مستويات هذا الوعى من مرحلة إلى مرحلة أخرى زمانياً، وقد تختلف بين جماعة وجماعة أخرى، بل قد تختلف بين الأفراد فى المجموعة البشرية الواحدة. وهذا يسمح للباحث بالحديث عن "تعدد" ثقافى فى بنية الثقافة الخاصة بمجتمع ما أو بمجموعة بشرية معينة.

إذا كانت "الثقافة" هى تصور العالم لدى مجموعة بشرية بعينها - مع التسليم بتفاوت مستويات هذا التصور - فإن اللغة هى "النظام" المعبر عن هذا التصور ، وهى من ثم لا تمثل نظاماً ذا مستوى واحد، بل تتعدد مستوياتها بتعدد مستويات "الثقافة" التى تعبر عنها. ولأن "العالم" - فى وجوده الموضوعى المستقل عن الوعى - لا ينعكس فى التصورات والمفاهيم الثقافية انعكاساً آلياً، وذلك لأن للعالم قوانين من حيث وجوده المستقل تختلف عن قوانين تشكل المفاهيم والتصورات فى الوعى، فليس من المنطقى القول بأن "اللغة" تعكس التصورات والمفاهيم عكساً آلياً ، وذلك لأن لغة قوانينها التى تختلف عن قوانين تشكل المفاهيم والتصورات فى الوعى.

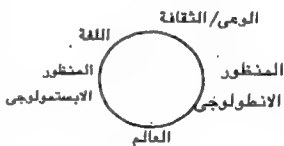
ومعنى ذلك أننا إزاء ثلاث حقائق مستقلة عن بعضها البعض استقلالاً من نوع خاص ، أى استقلالاً لا ينفى "التداخل" و"التوالج" ويمكن وضع العلاقة إذن على مستوى أفقى لا رأسى تجنباً لتوهم الأسبقية أو الأولوية. الحقيقة الأولى هى "العالم". بكل ما ينتظم فيه من حقائق طبيعية واجتماعية، والحقيقة الثانية هى "الثقافة" بكل ما تنتظمه من مظاهر ومجالات وأنظمة علامات والحقيقة

منشئته الأول "كلمة". جاء فى انجيل يوحنا " فى البدء كان الكلمة" ، وفى القرآن الكريم أن الأصل فى الإيجاد هو الأسر الإلهي التكويني "كن" و "اللوجوس" فى الفكر اليوناني هو "العقل" الذي لا يظهر نشاطه إلا من خلال "الكلمة". حتى ذهب المفسرون لقول أرسطو: «الانسان حيوان ناطق» إلى أنها بمعنى "عاقِل" لأن النطق اللغوى هو مجال ظهور النشاط العقلى.

وفى الفكر الصوفى الإسلامى "الموجودات" «هى كلمات الله التى لا تنفذ ولو كان البحر مدادا لها لنفد البحر ولم تنفذ كلمات الله» [الكهف: ١٠٩]

«ولو أن ما فى الأرض من شجرة أقلام والبحر يمده من بعده سبعة أبحر ما نفدت كلمات الله» [لقمان ٢٧] يتحول العالم كله من أعلاه إلى أنفاه فى القرآن إلى علامات و "آيات" تدل على وحدانية الله وقدرته، ويتحول كذلك فى الفكر الصوفى إلى "كلمات" تتوازى مع الكلام الإلهي الذى يعد "القرآن الكريم" أكمل مجاله كما سبقت الإشارة. وهذه الأبعاد فى القرآن وفى الفكر الإسلامى سبقت لنا دراستها فى أكثر من دراسة لنا قدمها "فلسفة التأويل" الذى صدرت طبعته الثانية عن دار "التنوير" ببلنجان هذا العام، وأحدثها دراسة قيد النشر بعنوان "القرآن : العالم بوصفه علامة"

الثالثة هى "اللغة" بكل ما تختظمه من قوانين . والعلاقة بين هذه "الحقائق" الثلاث تختلف بحسب المنظور الذى يرتبها وينظمها ، فلو تبنى الباحث المنظور الانطولوجي، أى البدء بالوجود كمفهوم وليس كماهية فإنه يضع "العالم" أولاً، ثم "الثقافة" ثم "اللغة". ولو بدأ من منظور ابستمولوجي أى معرفي، فإنه يضع "اللغة". أولاً ثم "الثقافة" ثم "العالم". ولو نظر الباحث من منظور "تركيبى" فإن العلاقة لابد أن تأخذ شكل "الدائرة"، وذلك على النحو التالى:-



والحديث من حقائق ثلاث "مستقلة"، رغم ذلك كله، هو حديث على سبيل "الوهم" و"التقدير"، فنحن فى "مجال" "الحديث" أى فى مجال "اللغة" النظام التعبيرى الذى يقول "من خلالنا ، أو نقول" من خلاله وهو "النظام" الذى ولدنا فيه، ونمارس حياتنا ، بكل ما ينتظم فى هذه الحياة من أنشطة عليا ودنيا - من خلاله. وقد بلغ من سطوة اللغة وسيطرتها أن صار الوجود فى

النحاة. هذا "النظم" هو المنتج للدلالة والمعنى، وهي ليست حاصل جمع دلالة "العلامات" المستخدمة - أو الألفاظ - في الجملة، بل هي ناتج تفاعل تلك الدلالات بدلالات القوانين النحوية بالمعنى الذي صاغه عبد القاهر في نظرية "النظم"، وقد تناولنا قضايا النظم والدلالة في أكثر من دراسة يمكن للقارئ الرجوع إليها جميعاً في كتاب "إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٤).

ولكي تتضح ملامح استقلال قوانين اللغة عن قوانين الواقع والحياة والعالم الخارجي، يكفي هنا أن نعطي مثالين يكشف أولهما عن هذا الاستقلال من زاوية "عدم التماثل"، ويكشف الثاني عن قدرة اللغة على خلق واقعها الخاص. المثال الأول جملة "مات الخليفة الأول أبو بكر الصديق" وهي جملة تشير إلى واقعة حدثت خارج اللغة، لكن النظر للجملة من خلال قوانين اللغة يكشف "عدم التماثل". الجملة تقول إن هناك فعلاً "مات" وتقول إن الفاعل هو "أبو بكر الصديق" وهذا ليس صحيحاً على مستوى الواقعة الخارجية، فالخليفة رحمه الله لم يفعل "موته". هذه ملاحظة أولى، الملاحظة الثانية أن "الفاعل" نحويًا هو كلمة "الخليفة" وهي تمثل في الواقع الخارجي "وصفاً" للشخص.

هل يمكن القول ببناء ذلك كله أن "اللفة" تمثل "الرحم" الذي ينبثق عنه "الوعي" بكل أبعاده؟ نعم يمكن قول ذلك دون تردد، خاصة إذا أدركنا أنها ليست "معطى" ثابتاً، بل هي حالة سيروية مستمرة وحيوية دافقة نابعة من قوانينها الخاصة بدءاً من المستوى الصوتي وصولاً إلى المستوى الدلالي. إن اللغة نظام من العلامات، لا تشير العلامة فيه كما سبقت الإشارة إلى "الخارج" بشكل مباشر، بل تشير إلى "الصورة السمعية" التي هي "الدال". وهذا "الدال" يحيل بدوره إلى "الصورة الذهنية" أو "المفهوم" الذي هو "المدلول". هذا على مستوى "العلامة" المفردة، لكن اللغة نظام من العلامات التي تدخل في علاقات أكثر تعقيداً على مستوى "نظام" النحو وتزداد درجة التعقيد حدة حين نتجاوز حدود الجملة إلى "النص".

ولقد قام أسلافنا بجهد مشكور بدراسة النظام اللغوي على مستوى "الجملة" واستطاع شيخ اللغويين والنقاد عبد القاهر الجرجاني أن يلخص النظام اللغوي على هذا المستوى من خلال مفهوم "النظم" الذي هو قوانين النحو في سيرورتها وتعدد إمكاناتها ولا نهائية الاختيارات المتاحة لدى المتكلم من خلالها، لا مجرد "قوانين الصواب والخطأ" كما هي عند متأخري

وتقول الجملة ثالثاً من خلال تحليلها نحويًا أن كلمة "أبو بكر" بدل من كلمة "الخليفة" مع أن الحقيقة "الخارجية" غير ذلك . ولكي تتضح هذه المسألة فلو حدث تأخير وتقديم في "التركيب" فصارت الجملة مثلاً: "مات أبو بكر الصديق الخليفة الأول" لتوهم متوهم أن الجملة الآن تماثل العلاقات الخارجية بين الاسم "أبو بكر" وصفاته "الصديق، والخليفة الأول" ولكن الحقيقة تظل غير ذلك فالاسم "أبو بكر" صوت وكذلك الصفات أصوات منطوقة لا تماثل الكائن المشخص ، بل تدل عليه بوصفها علامات كما سبقت الإشارة .

ومن جهة أخرى يظل الفاعل النحوي في الجملة اللغوية فاعلاً مع أنه لم يفعل شيئاً في الواقعة موضوع التعبير اللغوي .

المثال الثاني الكاشف من قدرة اللغة على خلق واقعها الخاص الجملة التي تقول مثلاً "غابة الحياة تمتلئ بالأشجار الميتة" فالمركب "غابة الحياة" لا يشير إلى مدرك ذهني سابق ، بقدر ما يصنع هذا المدرك ، وذلك رغم أن كل جزء في هذا المركب يشير وحده إلى مدرك ذهني مستقل ، فالغابة مدرك مستقل وكذلك "الحياة" ، لكن "غابة الحياة" مدرك تركيبى جديد في النظام اللغوي (الجدّة طبعاً مسألة يحددها إطار وعي المخاطب بالجملة ،

وليست مسألة مطلقة). والسؤال الآن: كيف أمكن للغة من خلال قوانينها أن تفعل ذلك؟

والإجابة عن هذا السؤال تكشف لنا عن البعد الاستبدالى في قوانين اللغة، ذلك أن الذى حدث أن المتكلم، قائل الجملة السابقة، لم يكن يشير إلى واقع خارجى بقدر ما كان يعبر عن "تجربة" عاطفية أو وجدانية أو فلسفية.. الخ. وفى ذلك التعبير ساعدته قدرة اللغة الاستبدالية، ذلك أن كلمة "غابة" تستدعى ذهنياً مجموعة من المفردات اللغوية التى تنتمى إلى "الحقل" الدلالي لها مثل "الجبل" "أفريقيا" "خط الاستواء" "الوحوش" .. الخ ، ولو كانت الجملة مثلاً: "غابة الجبل تمتلئ بالأشجار الميتة" لكانت جملة وصفية عادية لا تحمل شحنة كتلك التى تحملها الجملة السابقة. إن استبدال كلمة "الحياة" بالكلمة المقترضة "الجبل" لم يؤثر فى دلالة العلامة "غابة" وحدها، بل أثر كذلك فى دلالة كلمة "الأشجار" وفى دلالة الصفة "ميتة" إنها ليست إذن مجرد عملية استبدال علامة بعلامة أخرى ، بل هى عملية تحويل كامل فى الدلالة.

هكذا يمكن القول إن للغة قوانين خاصة فى إنتاج الدلالة تعتمد أساساً على تفاعل مستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية من خلال علاقته

المرات، ذلك أنها ليست في الحقيقة "نصوصاً" بل هي "اللغة" في ثباتها وتحجرتها ومقاومتها للتطور، إن "اللغة" - فيما ذهب دي سوسير كذلك - تقاوم التغيير وتسعى للثبات بما هي ظاهرة اجتماعية جماعية، لكن "الكلام" - الذي هو الاستخدام الفردي للغة - هو الذي يجدد اللغة ويطورها .. وهكذا أدرك دي سوسير من خلال تفرقته المعروفة بين "اللغة" و "الكلام" - أو بين الاجتماعي و الفردي في اللغة - بعض عناصر الصراع الإيديولوجي في الحياة الاجتماعية على أرض اللغة. فهناك نصوص تنطقها "اللغة"، وتلك هي التي تسمى نصوصاً على سبيل المجاز والتساهل، وهناك نصوص لديها "كلام" تريد أن تنطقه من خلال "اللغة". وإذا كان الحديث عن النص القرآني كلام الله فهو بامتياز نص يمتلك "كلاماً"، وليس نصاً تنطقه "اللغة" وإن كان يستمد مقدرته القولية أساساً من "اللغة". ومرة أخرى المقصود بمقدرته "القولية"، مقدرته من حيث هو نص موجه للناس في سياق ثقافة بعينها، وليس المقصود مقدرته من حيث طبيعة المتكلم به، الله عز وجل . وهذا شرح لازم حتى لا يزايد علينا المزايدون الذين تنطق "اللغة" من خلالهم ولا يمتلكون "كلاماً" يقولونه من خلال "اللغة". النص القرآني يستمد

"التركيب" و "الاستبدال"، فالتقديم والتأخير، والحذف والذكر، والتكرار، والوصل والقطع، والعطف والاستئناف، كلها ظواهر تركيبية على مستوى الجملة تمثل قوانين إنتاج الدلالة على هذا المحور، كما تمثل عملية "الاستبدال" محورا آخر، ويتفاعل المحوران مع المستويات الصوتية والصرفية والنحوية ليشكل هذا التفاعل المعقد قانون إنتاج الدلالة على مستوى "الجملة" ناهيك بمستوى "النص" مع تعدد أنماط النصوص وأنواعها من القانوني والتاريخي والديني . والفلسفي والمنطقي والصوفي والشعري والروائي والقصصي . والمسرحي، ناهيك بالنصوص المركبة.. الخ.

لكن النصوص - مهما تعددت أنماطها وتنوعت تستمد مرجعيتها من "اللغة" ومن قوانينها، وبما أن "اللغة" تمثل "الدال" في النظام الثقافي. فكل النصوص تستمد مرجعيتها من "الثقافة" التي تنتمي إليها. هذا جانب من القضية، أما جانبها الآخر فإن النصوص قادرة على استثمار قوانين الدلالة المشار إليها فيما سبق للتأثير في الدلالة، أي للتأثير في الثقافة. هذا بالطبع باستثناء النصوص الدعائية الفجة، وتلك التوعظية الإنشائية التي تكرر ما سبق قوله آلاف، بل ملايين



وبين إمداده للثقافة وتغييره لها
هذا هو ما ورد في "التمهيد"
والكتاب في أبوابه الثلاثة وفصوله
الكثيرة يثبت صحة هذه الفرضية
ويدلل على مشروعيتها من خلال تحليل
"علوم القرآن" التي أوردها كل من
الزركشى في "البرهان في علوم
القرآن" والسيوطي في "الاتقان في
علوم القرآن".

لكن لأن الخطباء والوعاظ ممن
يتلقبون بألقاب العلماء ويحتلون
كراسيهم لا يقرأون ، ولأن بعضهم ، إذا
قرأ لا يفهم ، فقد اكتفى واحد من
مثليهم- متظاهرا بالتعليق والتحليل،
أى متظاهرا بأنه ينتج "كلاماً"- بأن يدع
"اللغة" الوعظية والإنشائية تتلبسه
وتنطق من خلاله، فكتب : "لقد طعن
الأقدمون في القرآن فقالوا أساطير
الأولين، وقالوا : كهانة ، وقالوا شعر،
وقال نصرأبو زيد : منتج ثقافى بفتح
التاء وكسرها!!! (وعلامات التعجب من
وضعه) وإذا كان القرآن كذلك فالسنة
من باب أولى.. وتواصل اللغة الوعظية
الإنشائية حديثها قائلة: "القرآن يقول
(وإنه تنزيل رب العالمين) [سورة
الشعراء: ١٩٢] ويقول : (وبالحق أنزلناه
وبالحق نزل) [سورة الإسراء: ١٠٥]
ويقول في أول سورة النجم: وما ينطق
عن الهوى، إن هو إلا وحى يوحى).ود.
نصر أبو زيد يقول: "منتج ثقافى"

مرجعيته من "اللغة" ، لكنه "كلام" فى
اللغة، قادر على تغييرها. وإذا انتقلنا
إلى "الثقافة" - مدلول اللغة.. قلنا إن
القرآن "منتج ثقافى" ، لكنه منتج قادر
على "الانتاج" لذلك فهو "منتج" يتشكل
لكنه فى نفس الوقت - من خلال
استثمار قوايتين انتاج الدلالة - يساهم
فى التغيير وإعادة التشكيل فى مجال
الثقافة واللغة أيضاً.

هذا بالضبط ما قاله الباحث فى
كتاب "مفهوم النص" ، وقال مثله
بعبارات أخرى فى كثير من الدراسات
والأبحاث ، وهذا هو مفهوم "التاريخية"
فى مجال النصوص عموماً، وهذا شرحه
حين يوصف به القرآن على وجه
الخصوص. ورد فى "مفهوم النص" : "إن
القول بأن النص منتج ثقافى يكون فى
هذه الحالة قضية بديهية لا تحتاج
لإثبات ومع ذلك فإن هذه القضية
تحتاج فى ثقافتنا إلى تأكيد متواصل
نأمل أن تقوم به هذه الدراسة. لكن
القول بأن النص منتج ثقافى يمثل
بالنسبة للقرآن مرحلة التكوين
والاكتمال، وهى مرحلة صار النص
بعدها منتجا للثقافة، بمعنى أنه صار
هو النص المهيمن المسيطر الذى تقاس
عليه النصوص الأخرى، وتتحدد به
مشروعيتها. إن الفارق بين المرحلتين
فى تاريخ النص هو الفارق بين
استمداده من الثقافة وتعبيره عنها،

أخرى حين وصف الباحث بأنه مشغول
بـ"تخصيص التأويل التي تؤدي إلى
"تعطيل" النصوص الدينية، وتحويلها
إلى "فولكلور".

وكما احتاج صاحب الفضيلة لمن
يشرح له "الثقافة" و "الأسطورة"
وأشياء أخرى كثيرة، يحتاج صاحبه
الصحافي لمن يشرح له معنى "مقتضى
الإيمان الديني" و "التعطيل"، ناهيك
عن حاجته لمن يعلمه أبجديات ما هو
الفولكلور. ويحتاج الجميع لمن
يعلمهم الفارق بين مفهوم "التاريخ"
ومفهوم "التاريخية" في مجالات العلوم
الإنسانية بشكل عام، وفي مجال "علم
النص" بوجه خاص. إنهم يفهمون
التاريخ بوصفه تعاقبا زمنيا للأحداث
والوقائع محكوماً بقانون "الصدفة"
وحدها. وهكذا يجعلون من "الحكمة
الإلهية" التي أنزلت القرآن على نبيه
محمد صلى الله عليه وسلم باللغة
العربية في مكة ثم في المدينة، من
الجزيرة العربية مجزءاً على مدى بضع
وعشرين سنة في توقيت بعينه هو
القرن السادس الميلادي، يجعلون من
ذلك كله مجرد "مصادفة" حدثت على هذا
النحو بإرادة إلهية مطلقة لا حكمة
وراءها وهذا لا يصح أن يكون فهم عوام
المؤمنين فضلاً عن الكتاب، ناهيك
بمن يتزيفون بزي العلماء ويتلقبون
بـ"القابهم".

(تشكلت) نصوصه في الواقع بقطع
النظر عن أي وجود سابق له - والسنة
كذلك- في العلم الإلهي أو اللوح
المحفوظ. فهل قوله هذا يوافق قول أهل
الإيمان، أم يوافق قول من قال عن
القرآن إنه أساطير. وأقوال
الكهان؟؟!! هـ

أوردنا كلام "صاحب الفضيلة" كاملاً
ليعرف القارئ: هل قال حقاً كلاماً؟ أم
الرجل مسكين تنطق "اللغة" المحنطة
على لسانه، فيصّل إلى حد تحنيط
الكلام الإلهي دون أن يدري. لقد حددنا
في الكتاب أقوال الكهان عن القرآن
ووصفهم له، وشرحنا بما يفهم "البليد"
أنهم كانوا يحاولون جذب أفق النص
إلى أفقهم غير مدركين لخصوصيته.
والرجل - من بعد- في حاجة لمن يشرح
له معنى "الثقافة" و "الأسطورة"،
ومعاني أشياء كثيرة. ويوافق "صاحب
الفضيلة" في طاقته الذهنية صحافي
بدأ حياته الصحفية هاوياً يكتب في
"الإسلاميات"، ثم عاش فترة في بلاد
"النفط" فارتفعت أسهم جهله حتى صار
من كبار ممثلي خطاب "الامتدال" ولأنه
مثل صاحبه لا يقرأ وإذا قرأ لا يفهم فقد
قال عن الباحث في إحدى مقالاته
الصحفية: «هو القائل في كتابات عديدة
بفكرة "تاريخية" النص القرآني، وهي
فكرة تتعارض في متعلقاتها مع مقتضى
الإيمان الديني". ثم كرر ذلك في مقالة



وهم يفهمون "تاريخية النصوص" على أساس أنها غير قادرة على مخاطبة الناس بعد عصر نزولها فضلاً عن مخاطبتهم خارج دائرة النظام اللغوي الذي تشكلت من خلاله تلك النصوص ، وهذا فهم يضيف إلى جهلهم بالتاريخ جهلهم باللغة. وهم في كل ذلك غير معذورين في هذا الجهل لأن كل ذلك مشروح فيما كتب الباحث في الكتب والبحوث التي يشيرون إليها، الأمر الذي يخرجهم من دائرة "الجهل" ويدخلهم فيما هو أقل درجة، تلك هي دائرة "العجز عن الفهم" وذلك لآفة مستعصية في عقولهم . وإذا كان دواء الجهل يكمن في المعرفة التي بابها القراءة، فإن دواء الآفات العقلية المستعصية هو في المصحات النفسية . وكم من الناس من يحتاجون إلى علاج آفة الجهل المستعصى على العلاج بدواء المعرفة والقراءة والبحث.

نصوص

قصص:

رانيا خلاف/ عبد السلام الجراية/ وجيه عبد
الهادي/ مجدى حسنين

شعر:

شهلا الكيال/ حسين حمودة/ ليلى الشربيني/
يسرى حسان

طواري

رانيا خلاف

يجلس فى غرفة مستطيلة واسعة.. يافندم .. حاضر.. تمام يافندم..
 يلصق أذنيه بسماعة التليفون. يبدو أنه يتابع سير عملية أمنية هامة.. على مكتبه الخشبى الطويل ذى السطح الاسود اللامع تتناثر أوراق وتقارير كثيرة.. المطفأة تقترش فيها أمقاب السجائر المستوردة وقد تجاوزت فى شكل دائرى وكأنها تنهمك فى ممارسة لعبة طفولية.. على الكنبه الجلدية الناعمة المقابلة لمكتبه تستريح جاكته بدلته العسكرية. مائدة الاجتماعات أمامه يسودها هدوء وقد تراصت حولها كراس ضخمة وكأنها عرائس خشبية جلست تراقب فى صمت.. "ايوه ايوه يافندم مع سيادتك.. جمعنا المعلومات اللازمة يافندم.. قريباً.. قريباً جداً يافندم نعلن أسماء المجموعة .. تمام

تمتلئ الحجرة بهواء بارد لذيذ يأتى من جهاز التكييف المتربع أمامه على الحائط .. تنبث سخونة من وجهه الغليظ المستطيل المسمر اللون.. يتقوس حاجباه كقط شرس نفس ذيله وتأهب للهجوم على خصمه.. يدون على ورقة صغيرة أمامه بضع كلمات.. تجلس أمامه فى هدوء على طرف الورقة البيضاء.. لا ينتبه فى أول الأمر لوجودها.. تنتقل من مكانها إلى منتصف الورقة تماماً كأنما تريد أن تلفت انتباهه.. ينتبه .. يهشها من على الورقة أمامه.. تنتقل إلى جبهته المستطيلة تبدو وكأنها اتخذت موضع حارس المرمى من ملعب الكرة وتبتعد للهجوم القادم.. يهشها هذه المرة بعنف

تقفز على ملف أحمر كتب عليه
بخط أسود عريض "عمليات سرية".
أخذت تدعك جناحيها الرماديين
ببعضهما كأنهما تتمطع استعداداً
للاستلقاء.. أخذت تتقافز على سطح
الملف فى شكل دوائر صغيرة تتسع
كتموجات مائية .. بدا عليه الإعياء..
هوى عليها فى محاولة أخيرة يظهر
معلقة كبيرة كانت موضوعة فوق
زجاجة دواء بجواره إلا أنها سبقتها
وجلست فوق حافة فتجان القهوة البارد
الذى لم يكن قد بدأ فى احتساؤه بعد..
جحظت حينها المستديرتان وكأنهما
تهمان بالخروج من وجهه الذى أخذ
يزداد حمرة ويشع سخونة تحدث
تنافراً وقتياً مع الهواء البارد العنبري
من جهاز التكييف المستطيل الشكل ..
وضع رأسه بين كفيه وقد استسلم
لإحساس من السأم، بينما أخذت دقات
قلبه تتنافر.. تعلو ثم تخفت وتثن..
ضغط بقوة على جرس بجانبه، ثم
تحرك بعذر وفتح باب المكتب .. أشار
إلى العسكري الراضى أمام الباب أن
يدخل فى هدوء..

دخل على الفور عسكري متوسط
الطول يميل وجهه النحيف للسمره..
"تمام يافندم" .. يقال "ادخل واغلق الباب
وراءك فوراً" .. عاد إلى مكتبه .. ارخى
جسده الضخم على كرسيه الأسود
الوثير .. قال فى لهجة تنم عن الحسم

فتصفع يده الغليظة جبهته التى بدأت
تتجمع فوقها فى شكل منحني حبات
العرق المتفصد .. تختفى للحظات..
يرن جرس التليفون "الو.. هيه.. ايوه..
ايوه" يفتح فمه فجأة علامة على
الذهول..

"خمس دقائق وتكون عندي ..
اتصرف يا بنى آدم.." يضع سماعة
التليفون ذات اللون الأحمر بعنف شديد
.. تقف هى فى سكون على حافة
المكتب.. يراقبها وكأنها يشاهد فيلماً
سينمائياً مثيراً.. تأتي .. تجلس على
حافة السماعة وتتحرك عليها فى رشاقة
وكانها تستمتع بلمس السماعة
المصقول والبارد فى ذات الوقت وكانها
تمسح بمحاذاة شاطئ البحر.. ينظر
إليها فى غضب، يثبت يده اليمنى
المقاربة للتليفون- وكأنه يقوم
بالتموية - يحرك يده اليسرى ببطء
شديد حتى لا يثيرها .. يحركها خطوة
خطوة حتى ينقض عليها بسرعة
بقبضته اليسرى فتفتersh السماعة
بطولها.. أخيراً.. يشعر بارتياح.. أخيراً
أمسكت بها.. يرفع يده كالمتمصر- من
فوق السماعة فلا يجد شيئاً.. ينظر
حوله فى ذهول.. "راحت فين؟" .. يسمع
طنيناً خفيضاً بجوار أذنه .. ينتفض من
فوق كرسيه.. يقبض بكلتا يديه على
الهواء المحيط به من كل جانب .. لا
يجد شيئاً..

والرجاء معاً.. "فيه دبانة فى المكتب عاززين نخلص منها فوراً".

أخرج العسكرى منديلاً أبيض كبيراً من جيب سترته وأخذ يجفف العرق من فوق جبينه وحول رقبتة وقد تجمعت فى منتصفها خطوط سوداء داكنة.. ثم وقف يحملق فيه بلا حراك وكأنما يحاول أن يصدق ما نقلته أنناه اليه..

صرخ فى وجهه "ألم تسمع ما قلته لك. تحرك يا عسكرى..". تمام يا افندم، قالها وهو يحاول إخفاء نظرة ارتياح وخجل معاً.. تحرك إلى الأمام خطوة.. ثم توقف .. أخذ يهرش فى شعره بيده اليسرى محاولاً التركيز.. ثم غالب ضحكة كادت أن تغلق منه قائلاً "اين هى يا افندم؟ سيادة اللواء اين هى؟" صرخ فى وجهه .. "تسالنى أنا يا بنى آدم اين هى؟ لماذا إذن أدخلتكم هنا؟"

أزاح يده ووقف وقفة استعداد .. ثم أخذ يجوب الحجرة بحثاً عنها.. ثم توقف فجأة وأخذ يدقق بنظره فى سقف الحجرة كمهندس مساحه.. أحس بها تلن بجوار اذنه.. قال فرحاً.. "هاهى يا افندم.. وجدتها ..". "أمسكها أمسكها يا بنى آدم .. ماذا تنتظر؟"، أخرج من جيب البنطلون منديله الأبيض الواسع.. أمسكه بكلتا كفيه محاولاً أن يصنع منه مصيدة.. اعتدل فى وقفته وكأنما يستعد لأداء دوره فى معركة شرسة.. أخذ يتعقبها فى أنحاء الحجرة.. وقفت

أخيراً تفرك قدميها الخلفيتين على حافة المكتب.. "هاهى يا افندم.. نقيقة واحدة وأمسك بها.. خللى سيادتكم فى مكانك .. لا تتحرك..". بسط المنديل بين كفيه وهجم عليها .. ضغط بكفيه ضغطة هائلة جمع فيها كل ما تبقى له من قوة متهاكة.. انسكب فنجان القهوة البارد فوق الملف الأحمر.. قفزت الملعة بعيداً فى هواء الحجرة البارد .. تسمر هو فى مكانه وهو مطبق على المكتب الخشبي بكلتا يديه.. اصفر وجهه وهو يرى القهوة تتسرب على الورق المفرد أمامه.. مرت دقائق كثيرة وهو متسمر مكانه.. غابت ملامح وجهه.. تدفقت حبات العرق من كل جسده النحيل الذى بدا كعمود من الحطب الجاف دخل لتوه محرقه كبيرة.. فى لحظة واحدة تمنى أن يعود إلى قريته ويتلاشى فى جلباب أمه الأسود الواسع لينتحب دون أن يراه أحد.. تسابقت عيناه كي تنسحب من وجهه حتى لا يلتقيا بعيني سيادة اللواء الذى بدا متسماً هو الآخر فاغراً فاه من الدهشة..

تحركت يده اليمنى ببطء شديد ناحية الجرس .. ضغط عليه بقوة. بعد دقائق كانت الحجرة المستطيلة التى بدت أشبه برقعة الشطرنج قد امتلأت بعدد كبير من العساكر وهياط الشرطة، كل يبحث فى اتجاه.. أخذ أحدهم يقلب



طرف السجادة البنية المستطيلة التي
تفترش في زهو على الأرض.. أخذ آخر
يدق على الحائط ثم يلصق أذنه على
جداره في حذر ، بينما ثالث يراقب
النافذة المستطيلة وقد انسدلت عليها
ستارة ثقيلة..

وكانت وقد أنهكتها التحديق من مكان
كانت رائحة العرق تغمر المكان .
وذرأت الفبار الكثيرة تتعلق في سكون
في فضاء الحجرة، وكانت حرارة
الأجساد المتعبة تعلو فوق البرودة
وأخذت تنظن في هدوء..

موت الأحلام الصغيرة

عبد السلام الجراية

خسرتُ حلماً جميلاً
خسرتُ لسع الزنايق
وكان نومي طويلاً
على سياج المدايق

تتزوج هكذا قالت أمي .
ذهبت لزميل كان لي في الدراسة
وهو الآن صاحب شركة . تكلمنا في
السياسة وأشياء أخرى . قال لي كيف
أنهم مُتميزون وكيف أنهم سيفيرون
العالم .

استيقظ كل صباح وأتمشى إلى
كليوباترا . هناك بائعة خردوات محجبة
جميلة أشترى منها زجاجة «كوكا كولا»
وأمضى هكذا كل يوم . تكونت في
مخيلتي علاقات حميمة بيني وبينها .
اليوم ضحككت لي - اليوم مقطبة -
تركنتني وكلمت سائق التاكسي - لا بد
أن بينهما علاقة ما . فأتحت أمي في
الموضوع .

محمود درويش
أستيقظ كل صباح وأتمشى إلى
كليوباترا . هناك بائعة خردوات محجبة
جميلة أشترى منها زجاجة «كوكا كولا»
وأمضى هكذا كل يوم . تكونت في
مخيلتي علاقات حميمة بيني وبينها .
اليوم ضحككت لي - اليوم مقطبة -
تركنتني وكلمت سائق التاكسي - لا بد
أن بينهما علاقة ما . فأتحت أمي في
الموضوع .

٢×١٥ ... إلخ
كثبت تحت وطأة الشمس وبوي



للقاهرة ، بعد مشاجرة بقي كل شيء على حاله - أحضرت كتاباً في البنيوية وأخذت اقرأ . بعد أسبوع أو أكثر ، جاء مهندس من المكتب الاستشاري الذي أعمل لديه لمساعدتي في القياس ، ولما كلمته في مسألة المرتب قال لي: إنني لن أقبض فلوساً ، تركت كل شيء . في الصباح لبست ونزلت أشرب «كوكا كولا» من بائعة كليوباترا . ولما وصلت إلى هناك كان رجل يدين بلبس عقلاً جاثماً عليها وهي تصرخ .

مدت يدها إلى
وأنا واقف أرتعد .

الماكينات ، ولما انتهينا سألنا رئيسي المهندس الاستشاري : حتمل مستخلص ، فأجاب : نعم .

قلت : لم أقس شيئاً على الإطلاق . رأيت فيما يرى الخائم حبيبتي بائعة «الكوكا كولا» واقفة بجانب حمام السباحة فلذا به يجذبها كما يجذب الثقب الأسود كل شيء ويدمره ويخلع عنها ملابسها حتى صارت عارية . ثم أخذ يجذبها وكانت تقاوم ، مدت لي يدها .. وأنا واقف أرتعد .

في الصباح قمت بالقياس وسلمت الورق لرئيسي ، وكانت القياسات مختلفة عن قياسات الشركة المنفذة . قال: اتفاهمو أنتم الاثنين وسافر

أشياء لا تُشتري

وجيه عبد الهادي

عندما دوت الصرخة في أذني.. إيهامه.
 قذفت الكتاب بعيداً.. سقط بجوار
 الكثير من الأوراق. ياه كل هذا التل ولم
 ترتو الأرض العطش ولا أتت السحابة
 الظليلة التي يحلو السكون في ظلها..
 كانت الصرخة هذه المرة أشد
 وأعتى. صاحبها لفظ كثير
 جفل قلبي وارتعد فرائصي
 المبتورة. بعنف دفعت عجلتي الكرسي
 المتحرك. في طريقى إلى النافذة
 دهمت العجلة الأغلفة المزينة بصور
 بوش وخلافه لم أهتم. فالصراخ يات
 متواصل حتى خلته عواء..
 من خلال النافذة رأيتهم .. امرأة ..
 رجل .. طفل على مقربة منهما يستحلب
 إيهامه.
 المرأة قابضة على تلايبب الرجل
 تهزه وتعوى.. الرجل يضرب بكفه ..
 يقبضته . بقدمه. ويصيح..
 - دعينى .. دعينى يا ابنت الـ ...
 أصابع المرأة مخالب نشبت في
 تلايبب الرجل وجسده.. قرادة ذيل
 الحصان لا تخرج إلا بالدم.
 - خذه .. لا أريده
 - .. ساطحن عظمك ..
 يجذبها من خصلات شعرها..
 يطوحها يمينا ويسارا .. تعوى تعوى ..
 لكن مخالبيها على حالها..
 أطاح بها إلى الأرض .. أصابت قدمها
 جبهة الطفل وهى تقع. فقط يبكى ..

تعرى فخذها عندما كان يمر أحدهم ..
 - أنت وهى فى النار .. يافاسق ..
 لماذا لا تؤذيها بالبيت، وهول بعيداً
 وهو يصيح:
 - أنت وهى فى النار .. فى النار ..
 كان الليل قد تمكن من نشب أطافره
 فى جسد النهار النحيل وكان النهار
 يجاهد كى يهرب .. تاركاً البراح للسواد
 يتمدد .. بانث بضع لمبات كهربائية ..
 زبالة متهالكة.
 برغم هذا الضوء الخابى لمحتة
 طائراً أسمراً خضماً، أتى من عل هابطاً ..
 كاد يحط على رؤوسهم ..
 ونعاقف كان أعلى من صراخ المرأة
 وقلبة الجموع.
 اشربأت الرؤوس إليه لحظات وما
 إن غاب حتى عاد الجميع إلى ما كان
 عليه.
 تصببت من نفسى فقد اعترائنى
 إحساس قبوى بأننى رأيت هذا الطائر
 من قبل ..
 انتزعنى من دهشتى .. هواء المرأة ..
 شخير الرجل صيحات الجميع من
 حولهم ..
 - خذه يا جبان وإلا مزقته أمامك ..
 - اتركينى يا كلبه .. يابنت ال .. لن
 أخذه ..
 - لن أتركه .. ياناس .. ياهوه .. أبيه
 .. والركلات والصفعات وهى تعضه
 .. تعضه وتعوى كان معظم من توقف
 والتف حولهم ما بين شابك ليديه على
 صدره وما بين شاحب أو مستنكر ..
 - والله إن لم تدعينى لآكونن قاتلك
 ..
 وارتفعت أصوات بعض النسوة
 - طلقها من شهرين ..
 - ترك لها الولد ..
 همست امرأة باسمه .. ياختى .. ظل
 رجل .. والرجل ظهر ..
 - .. والضنا؟
 تذكرت الطفل، أخذت أبحت عنه
 بعينى .. طالعتنى أقدام وسيقان كثيرة
 .. الظلام .. الزحام ..
 صوت الطائر الأسود ..
 كنا ثلاثة عصام وعادل وسعيد ..
 العش قابع أغصان الشجرة نرقبه من
 قبل أن يفس .. فرخان سوادهما لم
 يكتمل بعد ..
 تسابقنا فى تسلق الشجرة .. أمسكت
 بفروخ .. عادل بآخر .. نزلنا سريعاً ..
 سعيد يجرى وراءنا ..
 نضحك والحقول واسعة لكن اللعبة
 لم تدم طويلاً .. كان الغراب قد اقترب
 من رؤوسنا ونعق ..
 نظرنا إليه وهو يقبب .. فى
 الثوانى التى غابها كنا نسمع صوت
 نعايه .. كأنه بكاء .. النعاق يقترب ..

تظهر.. والكون يبدأ فى الاتساع
عنفتنى أمى وهى تعالج جروح رأسى..
قائلة..

- .. ياابنى الضنى غالى..
كانت الضجة قد بلغت ذروتها..
والمرأة ما زالت تضرب وتعوى
- خذه وإلا ..
- .. لن أخذه .. يا ..

دارت عينائى تبحثن .. عندما
تملكنى اليأس .. صحت بأعلى ما فى
صوتى من قوة ..
- ياغربان .. ياغربان..

أخال أن أحدا لم يسمعنى.. كنت قد
تذكرت أننى رأيت الطائر على شاطئ
الخليج قبل إصابتى ..
كان يمر فى جماعة متهاكة تشكو
الجوع والإرهاق والألم.. يومها ضحك
بالم.

أخذت أصيح .. ياغربان .. ياغربان
انزع قلبى عندما رأيت طفلة لها
وجه أمى من بين الجموع تبكى
وتصيح بيديها أجساماً كثيرة وتجذب
شيئاً من بين أقدامهم..

يقترّب .. ظهر.. لم يكن وحده.. كأن
وراءه جموع .. جموع.. يا إلهى.. كيف
تسنى له جمع هذا الحشد .. الشمس
غابت خلف ستارة سوداء.. والكون بدا
هبيس نعيمهم.. ونحن لم نعد ندر كيف
نلعب .. باتت الدنيا صغيرة.. صغيرة ..
توقفنا دور فى مكاننا .. وإذا بأحدهم
يهوى على رأسى، نقرة أثرها صحت..
أى ومددت يدى إلى رأسى .. أحسست
بسخونة الدم قبل أن أشك أنأت آهة من
عادل.. دم .. دم .. كثر النقر فى رؤوسنا
وعلا صراخنا لكنه تاه وسط نعيم
الغربان.. الخيمة السوداء تتسع ..
تتسع.. ولم نعد نعرف أين نختبئ..
الهلع جعلنا نتحرك بلا هدف..
نتخبط سوياً .. البكاء يزد .. يزد
والنقر يزد .. يزد
فجأة أتى صوت أمى .. أعلى من كل
النقيق..

- اتركوا الفرخين..
تنبهنا إلى ما فى يدينا.. قذفناهما
بعيداً.. حطت الغربان وطارت رويداً ..
رويداً .. السحابة تختفى.. الشمس

القفل

مجدى حسنين

قال لها: للأقفال مفاتيح أنا صانعها، تصاحبها في كل الطرقات، أقفال حياتها فنظرت إليه من درجة السلم العالية، التي ترسيت في مقلها منذ الصغر، وهمست داخلها: منذ هج الدماء الأول وعرقلت أيامها، وجعلتها حبيسة الدار، وأنا أبحت عن مفتاح لقفلى، ولم أمثر وجنون مراهقتها الذى لم يبرأ، تنتظر القادم، دون أن تحلم به، أو تجرؤ على عليه.

نصحتها بشراء قفل جديد، وحذرها ذلك، تحمل سنواتها الثماني والعشرين من العبث فيه أو ضياع مفتاحه، فقد تهالك حلق الباب الخارجى، ولم يعد التى ألهمتها، دون أن تحكى أمها عن يحتمل كسراً جديداً، أو مات برأسها، سر الأقفال والمفاتيح التى ستصنعها وشكرته على نصائحه، وأعطته أجره، لأحفادها فى المستقبل.

ومضت وحيدة تراقب الأقفال التى أنا الباقية.. أجدت بمفردى صنع ملأت حياتها، قفل بصوان ملابسها. المفاتيح فى انتظار القادم، أذيب الداخلية، قفل بالتليفون، قفل بدولاب بلمستها أقفال حياتى، فأروح عن نفسى التليفزيون، قفل بصندوق عرسها ساعة غيابهم جميعا بمشاهدة رقصات القادم، قفل الخروج وقفل الدخول، التليفزيون، وأهيم على وجهى عندما سؤال أمها لماذا تأخرت؟ وسؤال أبيها يقارننى أحد فى التليفون، فأناجيه، إلى أين؟ وأقدام أخواتها الذكور وأخلع له ملابس الداخلية، أرانى فى

العشاق عني .. أم تخدعني مرأتى؟، ولا
أجد مفراً مساء كل خميس، من شراء
القفل الجديد، وتركه على النار حتى
درجة الإحمرار، وانتظاره غداً، بعد
خروجهم جميعاً، فلا يرانا أحد.

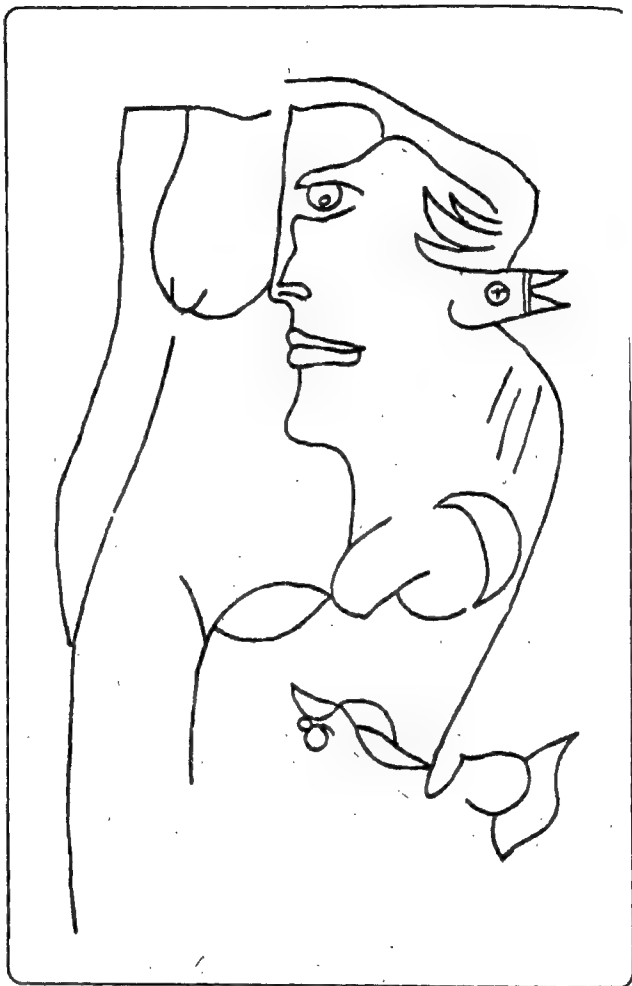
قال خالى الأكبر: لن أسمع بأن
تتزوج ابنة أختى من عائلة منحلة،
فتركة أبى وجلد للنوم، وأيدته أمى،
وتناسى إختوتى الأمر. فقلت: أنا عارفة
نصيبى!

فى الجمعة التالية حكيت له عما
حدث، انتظرت رده، عساه يفتح إلى
الأبد قفلى المنحوس، ويفترق على
مهل ماخزنت له من وهج يحرقنى،
لا يطفئه إلا هو، وأسمع مراراً صوت
انغماسه فى المس أصابع قدميه وكفيه،
أحفظ قسماته، وأتأمل زواياه باطمئنان
وعلى مهل، حفزته أن يدق الباب
ولا يهاب شيئاً، وأننى سأصون كرامته
وسأدفع عنه وسأبوح برغبتى وعشقى،
لكنه بعد ثلاثة أسابيع انفلت ولم يعد.

حكيت لها كثيراً عن الشروخ التى
تحطم دنيائى، وشباكى التى أمست
ممزقة، لا تحتفظ بطائر بين خيوطها
المتهاكة، فتأملت استدارة السنين فى
أنوثتى، وقالت: لا فرج إلا باستمرار
المحاولة عند آخرين، كذبت نفسى
وصدقتها، وقلت أى انحطاط ركنت إليه،
منيت نفسى بأننى سأجد القسمات
التي حلمت بها، ورائحة العرق التى

المرأة فاهتف: كم أنا جميلة. كنت أبيت
لحظة الوعد بالخروج غداً، أبحث من
أية مفاتيح، تلتقط عيناى بعضها فى
الطرقات، فأحتفظ بها، عساها تنفع
يوماً، وأظل طوال الليل أسجل فى
ورقيات صغيرة اسمى ورقم هاتفنا،
وأطلب منه الاتصال يوم الجمعة فقط،
وأنثر الأوراق طوال يوم الخروج بين
من أريدهم، وأندم عند ضياعها، فهى
النجاة من صمت الأسبوع البارد.

أتذكره الآن جيداً، عندما رفعت
رأسى فى الطريق، فوجدته أمامى،
قسماته هى التى رسمتها، كلما مررت
عليه نصمحنى بشراء قفل جديد، وأن
أحتفظ بمفاتيحه تحت صدرى الأيسر،
وأن أترك القفل على النار، مساء كل
خميس لدرجة الإحمرار، ثم أطفئه
بالتبول عليه، فأسمع صوت انغماس
النار فى مائى، وتملأنى لسعة البخار
المتصاعد وانتظره غداً، لحظة خروجهم
جميعاً، فلا يرانا أحد، يتمتم فى أذنى
بكلمات لا أدركها، يحتاجنى عمار
النشوة، فاتركه وأجرى إلى الداخل، قبل
أن يلصحنى أحد، ويقفز هو فى خفة من
فوق السور، أخفى رهبة الفرحة حتى لا
تنطق بها أنفاسى، وأنفن رعدة الأمل
المناسبة، بعدما تسربت منى السنون
وتاهت، فأظل أحلم بقسماته وعرقه،
أستعيدهما عندما أشم بقاياها على خدى،
وأبتسم لنجاح لقائنا، هل نامت أعين



يرقصن حول أوصاله وهن يقطعن
عضوا عضوا ويسكنن الخمر من جديد،
ثم يفرغن مثنائتهن، فينمو الشوك
كثيفا حول بقاياها.

وانفلت منى هاربا وهو يقول: سأضم
سرك إلى بقية الأسرار. سألت نفسي
عن حاجتي لكنونة ذلك القادم، ولم
أخزن كل هذا الوهج في انتظاره؟ أكاد
أبصره الآن فتيا، يحشر مفاتيحه في
كل الأقفال، يفتحها ويفلقها كما
يشاء، كي تتساوى كل الأقفال، وأهمس:
وهل تتساوى كل المفاتيح؟ لم أتذكر
الآن كلمات العشق التي كانت تتطير
ورائي. فأتسهل حتى توازيني الخطأ،
ألعن اليوم الذي وعيت فيه وهج الدماء
الأول، وفشلى في العثور على مفتاح
لقفلى، أجزم بأننى لن أتمله باطمئنان
وعلى مهل، وأن القسمات ليست
قسماته، وأن العرق ليس عرقه، هناك
شئ آخر أبحث عن مفتاح له،
أيامى.. أفكارى.. أمى.. أبى.. إخوتى..
حياتى كلها، قلت سأنجو من كل هذه
الحبائل، فذهبت إليه كما وعدنى،
وسلمنى مفتاحاً واحداً لقفلى الذي يبدو
جديداً، عدت أردد فى داخلى، عندما
لمخته فى الطريق، فقفز أمامى بعرقه
الذى أعرفه، وقسماته التي رسمتها، أى
رماد تحولت إليه نيزانى، فلم أشعر
بأى وهج.

أعرقها، وأكدت هى قدرته على فعل
المستحيل، بعد ماتاهل أكاديميا فى
الخارج. قلت: كيف؟ قالت: انظرى..
رسم على القفل هذه المرة جدولا
ثلاثيا. احتوى تسعة مربعات صغيرة،
وزع فيها حروفا، ظننتها فى البداية
اسمى، لكنها ظهرت، مفرطة، فكك
أوصالها تماها ووزعها، كأن يضغط على
زرقتيديو حروفا، ويضغط على آخر
فتكتمل العبارة، كنت أرى الحروف
تتجمع تحت عيني، تكتب اسم القادم
لامصالة، أظنه اسمه هو، استطاع
بأزاراه فتح القفل مرات ومرات،
وأقسم على إغلاقه عندما أريد،
ونصحنى فى حالة الحاجة، بعرض
القفل فى صحن البيت، يرقب القادمين
ولا يروونه، فأبيت كل ليلة أنظفله،
أنسحب بهدوء، ولا تحس أسمى النائمة
بأنظرافى المتسللة، أجده.. ينتزعنى
ويطير بى، أنشر أيامى على هوائه،
وأحكى له عن بواباتى التي وقفت
عليها أناديه، لكنه بعد هنيهة يرحل،
سألته: هل ستدق الباب يوما ولا تهاب
شيئا؟ فأرأى كيف سمع ذات العبارة
مرات ومرات، ولم يستجب لها أبدا،
وأن النساء يعظمه رمزا لشهواتهن
لكى يصلبنه يوما على نخلة، وفمه
فاغر لغبار الهاجرة، فيسكنن الخمر
على قدميه، ثم ياكلن عينيه، ويندين
شفتيه، لأن ليس من يقبلهما، ثم

لأول مرة

شهلا الكيالي

الأردن

بين الكلمات المكتوبة
 في قاموس سرّي
 فيه معان ليست موجودة
 في أي كتاب آخر
 خبيّ كلماتك في ناموسك
 دعها بين ظلال الشفق
 يعصرني الشفق ويمضي
 وسؤال ينتصب أمامي
 كيف جناح وردي ياتيني
 تغمرني كلمات الطيف الأولى
 ترفعني لمدار النجم لأول مرة
 تتراقص في نبضي الأصدا
 لأول مرة
 لا .. لا تتلاشي
 ما زال خيالك

حين لمحتُ الطيف يمرُّ رهيفاً
 قرب النافذة الخلفية
 ولأول مرة
 أحسستُ كأنّي
 أحبو فوق رسوم الزمن الآتي
 من خلف الأبراج العلوية
 تغمرني الشمس
 وتبهرنني بسمة هذا الطيف الآتي
 أمسكتُ بخيط الشمس كأنّي
 لن ياتيني هذا الخيط بيوم آخر
 وجلستُ بحرف النافذة
 أردتُ أسماء وأسماء
 أزرع في الفلكة أحرفك الأولى
 أمضي أبحت عن عمري



فينبش جمري
تتوازي كل الأشياء أمامي
والصحراء تخبيئها الأجواء
المفتوحة
أطير أطيّر سحاباً
فوق عوالم هذا الكون الأكبر.

يغمر كل عوالم دنياي
ما زال هزيع الليل
يجي بضوء الفجر
لأول مرة
يزرع نجم الأصداء الضوئية
في عيني
فأناهم مسف الروح

فجأة

حسين حمودة

تصير سكّات ..
يُغْمى عَلَى كُشْك المَرور
ويطاطي عمود النور
فجأة : القَزاز مكسور
والصرخة : مانُشيتات

مسامير ودمّ وعويل
وفجأة تصبح وَحْدنا
مع إِنّنا عارفين
أخونا (لِسّه) الشارع دا

مع إِنّنا فاكربين حَبْلين غسيل
في حارة ..
(كانت) ..
أُمنّا !

مسامير ودمّ وعويل
"تايْمَر" و"ترموستات" ..
طوابير مسافرة للفراغ
(من كل عمر)
جدود ، عيال بنات ، وأمهات
(من كل جيل)

إيه اللي جابنا هنا ..
مين اللي جاب دا هنا ؟
أخونا هوّ الشارع دا
والحارة دي أُمّنا ..
.. اتبرّوا ليّه منبأ ؟؟

مسامير وصوت
.. فجأة عيّنين باصّة على الشبابيك
.. تطير
وفجأة الدوشة ف نهود البنات

ثلاث قصائد

د. ليلي الشربيني

لم تر العملة وهي تسقط

قطعة العملة

كلمات

قطعة العملة

انطلقت الكلمات في حجرة
الاجتماعات

الوحيدة

الآخيرة

عنيفه حادة قوية

ألقيا في الهواء

ارتطمت بالحائط

سقطت عليها الشمس

عادت

طلقة سريعة مدوية

قوية عنيفة حادة

أخترقت عيني .

سقطت على الورق

عضفور ضرب الهواء بجناحيه

مصفوفة

أقترب من شجرة

امتصها الورق

كاد يتوقف

أخترق هواء الشارع الشرفة

زغرد

طار ورقة

فرد جناحيه وطار

التقطها عابر

طار غيبي وراءه .



لم أسجد
من أين لى بسجدة
لآلهة سجدن لتثالها البركة
اخترق القيومارد
كبر الباب ليسعه
علا السقف ليسعه
قلت : أمى
قيل من أذن لك
نحن لم نقرها بعد
نحن لم ندرسها بعد
انزعى الطرحة عنها
انزعى الجلابب منها
اغطيها عارية لنا
نُعدها إليك
آلهة يسجد لها الجمع وأنت:
صرخت
قلت: أمى
صرخ الصدى
رن فى ميونهم صمتاً
يسألنى الصمت

قرأها
أعجبت
صاح فى عنف وحدة وقوة
تعالوا
اسمعوا
اسمعوا الكلمة
فجأة توقف
ابتلع الورقة
واصل سيرة فى صمت

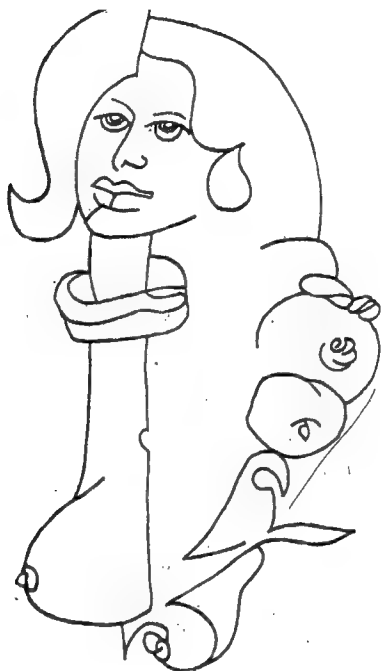
تماثيل

تماثيل صغيرة وكبيرة
سجيت فى قبو
اسمه متحف
مشيت مع من يمشون
بينهم وحولهم
أمامهم وخلفهم
أشاروا إليها
قالوا: تلك آلهة النسوة
أسجدي

الدنيا مليانة أساتذة كيميا

يسرى حسان

قبل أوانها فواكه شجري بتسقط
 ولاحتى محسن بقى زى الأول ممكن
 وتحاول تجرحنى على أول ناصية
 نتقاسم أنا وهو فى حاجتنا وستة
 تقابلنا فى سكتنا البنت
 تسقينا شاي بحليب
 وأنا وحياة المصحف ماعملت
 ويصمم عادل عباس أستاذ الكيميا
 أبو نضارة العدوانى المقرف يكتب لى
 حسابى
 الصفر فى شهادتى بالعربى
 ياه
 دى الدنيا مليانة أساتذة كيميا
 وستى مش عايشة دلوقتى كانت
 تهersh لى فى شعري وأنام أو أخذ منها
 خمستاشر قرش أقعد بيهم ع القهوة
 واشرب شيشه وشاى
 ولا عبد الرحمن فاتح دكانته كنت
 وقفت على القرش وأكلت أصحابى
 بيلاش
 ولاحتى محسن بقى زى الأول ممكن
 نتقاسم أنا وهو فى حاجتنا وستة
 تسقينا شاي بحليب
 وأنا وحياة المصحف ماعملت
 حسابى
 ولافكرت انى فى يوم ح اخلق بقنى
 أو اليس دبله فى صباى
 ولاحتى فكرت أخذ درس عند
 الكيماي الى اسمع عادل عباس
 تقوم البنت تحاول تجرحنى على
 أول ناصية تقابلنا فى سكتنا
 وحتى لو كنت عملت حسابى
 هل كنت اقدر اخلى العصفورة
 الامورة تقعد لى فوق شباكى وتغشى
 لى وأخدلى وياها كام صورة ؟



بى الدنيا مليانة أساتذة كيميا
كل أصحابى تقريباً نجحوا فى
وأنا كنت هسريت أصحابى فى الكيميا
الحارة لماذا رفضوا يخلونى اللعب وأنا مش لاقى حد اللعب وياه
وياهم

«العودة إلى المنفى»

كأدب ثورى

«لقد تقاضت الحرية ثمنها كاملاً،
فلتكن الحرية إذن كاملة»

فريدة النقاش

أنا سوف نتبين فيما بعد أنه ليس ثمة
روح موحد...

أما الرؤيتان الأخريان إلى جانب
الثورة فهما مصر والحشد إذ تتجلى
مصر لا كبلد فحسب وإنما ككائن حي له
روح حيث يدرك نديم «أنه يسلم نفسه
ولأول مرة إلى ذلك المخلوق الكبير
الغامض الذى كان طوال هذه السنين
يتعرف عليه. هذا المخلوق الذى
يسمونه «بمصر». وترتبط مصر
بوشائج عميقة لانراها وإنما نحسها مع
كل من الثورة -الفكرة المركزية-

فى رواية «العودة إلى المنفى» التى
كتبها أبو المعاطي أبو النجا ليسجل
لحياة عبد الله النديم الخطيب الشعبى
للثورة العرباوية سوف نجد أن فكرة
الثورة هى البطل الحقيقي بالرغم من
وجود أبطال جاءوا إلينا من التاريخ
الواقعى أولهم «نديم» ذاته. وفكرة
الثورة هى واسطة العقد لروى ثلاثة
تنظم العمل كله الذى تحوم فوقه طيلة
السرد روح الشعب وما يحل بها من
توهج أو خمول وذلك التفاعل الدائب
بينهما أى بين التوهج والخمول. رغم

* أخذت المقتطفات من الطبقة الثانية للرواية الصادرة عن الهيئة المصرية العامة
للكتاب. ١٩٩٠.

تكون الثورة قد انتكست «وكان يأس الناس أقطع مايعرف، ذلك اليأس الذي يجعلك فى غنى عن أن تضع القيود فى أيدي الناس..» وبعد الانكسار «كان ماخيظه هو أن الناس أصبحوا لايبالون ولايخافون أى شيء» وهى الحالة التى جعلته يحرص على أن يحكى قصة اختفائه.

«لا باعتبارها بطولة فرد، بل بطولة شعب، فالشجاعة كالجبين كلاهما مرض اجتماعى شديد العدوى..» ولم تكن هزيمة المرابيين هزيمة جيش فى معركة مع انجلترا أقوى قوة إستعمارية فى زمانها فى نهاية القرن التاسع عشر فقط «ففى الواقع أن جيش نديم الشعبي قد تعرض هو الآخر لهزيمة من نوع أشد».

«ذلك أن الدولة التى هزمت الجيش المصرى فى «القل الكبير» لم تقتنع بهذا النصر العسكرى، لقد خلع الأوروبي المنتصر حوزته ووضع سلاحه جانباً، وارتدى بذلة من نوع ردى، وتمنطق بمريلة بيضاء، وتسلك إلى مراكز مصر وقراها يفتح هنا وهناك محلات تجارياً يعرض بضائع أوروبا، ويجواره برميل من الخمر الرديئة، وأمام الدكان بضعة مقاعد من القش سوف تكون نواة لمقهى تخدم فيه زوجته أو ابنته زبائنه من القرية أو المدينة. ويجواره أيضاً خزانة

والحشد الذى هو وقود هذه الثورة وهدفها الأخير، فحين تفعل الثورة فعلها فى الحشد «ذلك الحشد الذاهل المرح، فإن الناس يتكلمون وكان مئات الأيدي قد رفعت فجأة عن أفواههم». فالثورة هى صنو الحرية القصوى .. هى الزمن الذى يقف فيه الفلاحون الذين انحنوا طيلة عمرهم «منتصبين فى وجه الشمس»..

أما الحشد الذى تطلقه الثورة فقد غدا «الوجه أكثر تعبيراً، وأكثر فضولاً وتطلعاً، انه لايتترك نافذة أو شرفة أو سطحاً أو فرع شجرة، انه يهتف ويغنى ويذغرد..» وشأنه شأن مصر يتحول الحشد إلى وجه كبير له ملامح كل الوجوه وله أيضاً فزادة كل واحد منها. فمن قلب هذا الحشد تتفرد وجوه بلا حصر.. يعتبر نديم ذلك فى كل محنة.. وكان هزوبه بعد فشل الثورة العرابية لتسع سنوات كاملة هو المختبر الأكبر لحقيقة هذا الحشد ولتفرده.

«ووقتها أسلم نفسه حين قال له المأمور: لا تحاول أن تنكر نفسك فأنا أعرفك.. أنت عبد الله نديم.. ولم يصدق عينيه حين أشار له المأمور لياخذ فى مسيرته طريقاً آخر حتى لايلتقى بالقوة التى تتبع المأمور.. ولم يصدق نفسه حين قدم له المأمور كل ما معه من نقود.. وهو يعتذر لقله مامعه..»

وحين تنكسر روح الحشد المتوهجة

«التنكيت والتبكيك» هي المجلة الساخرة التي حبرها نديم في ذلك الزمان وقامت على الحواريات الأثيرة إلى قلبه كممثل لم يتحقق كما كان يقول له صديقه أديب إسحق.

لكن نديم وهو يتطلع للخروج بالحشد من اليأس ألهمته دائماً فكرة مركزية هي «أن التقدم دائماً نتيجة جهد جماعي وتجميعي» وهذا هو أيضاً أساس الثورة.. ولذا «فتوال حياتها لم تعذب سوى حاجة واحدة، تلك هي حاجته إلى أن يعمل شيئاً ما من أجل الناس».

يقوم السرد في أجزاء الرواية الخمسة على ضمير الغائب- الراوى العليم بكل شيء، لكن هذا الضمير نفسه يتوزع ليتقمص وجهات نظر متباينة، ويعطى نفسه بدرجة من العدل لكل من نديم وعرابي كطرفين في معادلة الثورة، طرف الشعب وطرف الجيش.. وإن كانت الروح العامة للعمل تنحاز غالباً لنديم الذي تتفجر أسئلته الجهورية.. وليصبح كل من العدل النسبي والانحياز الدائم أداة تشكيلية رئيسية في العمل، جنباً إلى جنب ثنائيات تتجادل بصورة دائمة هي جدل النسبي والمطلق، الفردي والجمعي، الشرق الغرب مع تلخيص عبقرى في نهايات الأحداث يرقى لمستوى الحكمة ليشكل هذان العاملان المتداخلان المبدأ

حديدية سوف تكون نواة لبنك صغير، يجمع رأس ماله من زبائن الدكان والمقهى ثم يعيد إقراض نفس الزبائن نفس الأموال بأفظة نسبية من الربا، وفي وقت قريب يصبح هذا الواقع الغريب المالك الحقيقي لأرض القرية وعقار المدينة.. كانت البذرة التي بدأ نديم حريها في الماضي قد أصبحت غابة مظلمة.. وكان جيشه الشعبي قد أوشك أن يفقد ثروته.. وهي سلاحه.. ثم أنه يوشك الآن أن يفقد شخصيته ووطنه.. وقديماً كتب نديم «إن من فقد المواطن فقد الوطن».. وإذا كانت هذه المجموعة من صغاليك نديم وشخصياته تصنع في النهاية شخصية مصر فقد كانت مصر تفقد هذه الشخصية عاماً بعد عام، ودون حرب وهي تلبس، وهي تاكل، وهي تتكلم وهي تتعلم، وهي تشتري، وهي تبيع وهي تسكر.. وهي تمرح.. وكان على نديم أن ينقذ هذه الشخصية من الإنحلال لتصبح قادرة على مواجهة الاحتلال وصنع التقدم..»

ومن قبل وفي ظل توهج الثورة كان نديم قد اكتشف إحدى خصائص الشخصية الوطنية حين اكتشف لذهوله أن جمهور «التنكيت والتبكيك» بين الأعيان لا يقل عن جمهورها بين بقية الشعب.. فروح النكته والسخرية أصيلة في كل طبقات الشعب المصري

وعرابي..»

أى الوسيط بين الثورة وأعداء الثورة.. وهل يمكن إلا لثورة غير جذرية الطابع أن تقبل مثل هذه الوساطة التي كانت أحد الطرق المؤدية لانتهيارها هي نفسها وإحتلال البلاد التي خانها أعيانها.. ان الثورة هي نقيض المعالجة.. وتبقى هذه الثنائية قائمة تفعل فعلها طيلة الوقت لتتخلق من رحمها ثنائية أخرى النصر الكامل أو الدمار الكامل وهي التي تنفي ما قبلها وتتحول فيما بعد إلى ثنائية أخلاقية بين طيبين وأوغاد. تضع المدس والعقل في مواجهة بعضهما البعض.

وأخيراً والثورة توشك أن تحقق انتصارا على أعدائها حين أصبح كل شيء رهنا بصمود هؤلاء الجنود الفلاحين في صحراء مصر وكان السباق بين المجد والدمار (ثنائية جديدة) يوشك ان يبلغ غايته..»

إن للأعيان أسماء ولكن للحشد، للجنود الفلاحين روحا عاما سرعان ما يتخلق المعادل الموضوعي لتحللها.. معادل يستمد مقدراته من الطبيعة «ولكن ماتكاد الأرض تتشقق حتى تعدد الشقوق إلى العالم كله.. إلى البلاد والأسر والعلاقات، ويصبح الجميع مجرد أعداد.. مجرد أفراد..» تنحصر علاقتهم بالأرض المشققة السوداء كأنما

التشكيلي للعمل كله حيث تقوم وحدة الرواية على تناقض لا يجد حله أبداً.. لأنه تناقض غير محلول في الواقع الموضوعي بين ثورة بورجوازية الطابع شعبية الأساس تتوجه لبناء مجتمع رأسمالي في زمن التوسع الاستعماري والاحتلال المباشر الذي يجعل مثل هذه الثورة مستحيلة إستحالة تراجيدية..

هناك ثنائية السفح والقمة.. وهي ثنائية مركزية تحيلنا مباشرة إلى الشعب والأعيان وان كانت في أحد تجلياتها هي بين نوعين من المثقفين الثوريين القادة.

«فإذا كان الشيخ جمال الدين «الافغانى» ألف سبب سيبقى في هذا المكان المرتفع بحيث لا يرى ولا يتعامل إلا مع الصورة العامة للناس والمشكلات، فإنه هو نديم ألف سبب آخر سيفوص بقدميه في الأوحال وفي التفاصيل والأحداث والوقائع حيث يمكن أن يفترسه اليأس إذا لم يجد لرأسه مكانا يستطيع منه بين وقت وآخر أن يبصر الصورة العامة للناس والمشكلات...» وكان هما رئيسيا من هموم «نديم» أن يردم الهوة بين المثقف الثوري والشعب، هو الذي رأى الحرية باعتبارها العدل «لقد كان يرقب الدور الذي يقوم به الأعيان فهو يدوا يؤدون مهمة الوسيط بين شريف

والانتصار العظيم كالفشل العظيم
كلاهما فرحة للوقوع فى الحب
والماضى يصبح شاليا فى نظر أى
شخص يلوح له المستقبل مزدهراً.

وكان كل شئ قد إحترق فى
الأسكندرية عدا قدرة بعض الناس على
تزييف الحقيقة. وعن عبد الله النديم
وجمال الدين الأفغانى منفيين فى
الاستانة.

«ها هما بلا عمل، بلا أحلام صغيرة أو
كبيرة يتأملان وجه الحياة حين يكون
كل شئ متاحاً ومتاحاً عدا الحرية
والأمل...» وعلينا نحن الذين نقرأ
العمل ونتعرف على معنى الحرية
والأمل من وجهة نظر القائدين
الثوريين أن نشحن هذه الخلاصة بروح
العمل إذ ينطبق عليها قول النفري:
«كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»
تماماً مثلما يتفرد الحشد الهائل فى
رجل وحيد يستمد من هورة القارس
الشعبى ملامحه، أو تتحول مصر
المحروسة إلى أرملة جميلة شاحبة
الوجه من شدة البؤس لكنها مستعصية
أبداً على فارسها العاشق بعد أن أصبحت
نهباً للأجانب.

ويستخدم الراوى تقنية المقابلة
بكثرة كناية عن حقيقة العالمين اللذين
يستحيل التقاؤهما إلا بالتجاوز وهو
المستحيل فى ذلك الزمان بدوره إلا إذا
كان أفق الثورة الشعبية قد انفتح

يبحثون فى شقوقها عن بداية الحياة
أو نهايتها.. كل وحده، يبحث وحده..
ويعيش وحده.. ويموت وحده..»
يستخرج من تراب المجاعات
والفيضانات والكوارث مفردات
التحلل..

ولكن معادلاً آخر لنمو الروح الثورى
يتجذر أيضاً من الطبيعة «فى الوقت
الذى كانت فيه قوى الطبيعة التى ظلت
طوال الشتاء حبوسة فى أعواد الشجر..
وفى باطن الأرض قد بدأت تتفجر فى
الزهور والثمار، وتنتشر مع الرياح
المحملة بحبوب اللقاح وروائح البحر
والنماء والطين اللزج... ثم... ولكن
لحظة الميلاد.. ولو كان ميلاد جركة
وطنية.. تسبقها دائماً لحظة إندفاع
الحياة..»

كذلك فإن المكان الذى تتناوب عليه
الفصول روحه إذ أن أعماق المدينة
«تنبض بكل ماخلفه عبد الله النديم فى
المحروسة، وكان فى حاجة إلى وقت
أطول ليسمع هذا النبض».

تتجاوز خلاصات الكلام أو خواتيمه
مجرد التعليق أو التلخيص البليغ
لنكتسب شعريتها بلاغة كثيفة خاصة
بها ترفعها لمستوى الحكمة الشعبية
التي يصدقها الناس وهم مغمضو
العيون «ان نديم يحبه ذلك النوع من
الحب الذى أصبح لايطمع فى أكثر منه،
حباً خالصاً حتى من العرفان بالجميل»

لاتعرف إلا رحلتين، رحلة الأغنياء للحج
ورحلة الفقراء للعمل سخرة فى القنال
أو التفاتيش أو النيل أو الترع، يحلم
فقراؤها دائماً ويحققون حلمهم أحياناً
برحلة لاتقل عن رحلة الأغنياء للحجاز-
رحلة إلى طنطا لزيارة سيدى أحمد
البدوى فى أيام المولد».

بينما يقف الجزء الخاص بهروب
التديم لتسع سنوات كعمل شبه مستقل
يشكل رواية قائمة بذاتها يجرى فيه
تكثيف واحدة من الخصائص البنيوية
للرواية كلها ألا وهى تحول اللغة
السياقية فى غالب الأحيان إلى لغة
شعرية.

ومع تطور السرد، ونمو بؤادر
الثورة تأخذ بدايات الفصول منحى
جديداً، ففي فصل بدوى على سبيل
المثال لايبداً القص بالعمدة أو الأعيان
وانما ببناء القرية، وتتبلور تدريجياً
خصائص منظور الرواي للشعب
والثورة ولحقيقة الانقسام الطبقي
والبناء النفسى لأبرز ممثلى الطبقات
وهو يوزع صفات الزعيم الثورى على
ثلاثة من أخلص أصدقائه «نديم» فى
الأسكندرية ملحقاً فى ذات الوقت على
واحدة من أفكار الزعيم الرئيسية وهى
أن العمل الذى يعتمد على شخص واحد
مهما تكن عظيمته وقدراته محكوم عليه
بالفشل الذريع، وكان ذلك حاصل
خبرته كادبائى وشاعر ومؤلف مسرحى

لتكتسح فى وجهها كل من الخديوى
والسلطان والأعيان والأنجليز وقيل ذلك
كله.. الأوهام. «وكان الخديوى غارقاً فى
لهوه، والناس غارقين فى يؤسهم
ولأحد يدري بغيره»..

كذلك استخدم السخرية التى كانت
بدورها أداة من أدوات عبد الله النديم
فى عمله الثورى التحريضى، وفى هذا
العمل فإن السخرية موجهة غالباً لأعداء
الشعب أو للشخصيات المتذبذبة التى
تتعامل مع الروح الثورى بمنطق
الحسابات والريخ والخسارة.

وتسرى روح التراث الشعبى
البطولى فى عالم الرواية خاصة حين
تتكشف تصورات الناس عن قدرات كل
من مرابى ونديم الخرافية جنباً إلى
جنب أساليب القص الخديثة التى
تتعامل ببراعة مع مفردات الحياة
اليومية وجزئياتها يصوغها وعى
تاريخى ثاقب تزيده وضوحاً حبكة
تقوم على تتابع الأزمنة التى نادراً ما
تتداخل، ويلعب الحوار -أى التعدد-
دوراً مركزياً وهو ماسهل عملية تحويل
الرواية إلى مسلسل تليفزيونى كان من
أنجح وأعمق ما قدمه التليفزيون
المصرى.

وتنتفع الرواية على عدد من
الروايات الأخرى، وإذ يكون بدء الكلام
للأعيان وعالمهم تموج قيعان المدن
والقرى برواياتها «ويدوى رغم انها

وداعية لإنشاء الجمعيات والمدارس.

كانت هذه بعض خصائص البنية الروائية لعمل نستطيع أيضاً أن نطلق عليه اسم الرواية التسجيلية التي تؤكد وشائجها مع الرواية التاريخية بخلفيتها الملحمية التي تحركها وتلهمها المشهود وهي شاهدة على وقائع تاريخية كبرى تسجل لمراحل ومنعطفات رئيسية في التاريخ الوطني.

وإذا كان أبو المعاطي أبو النجا يستعيد في «العودة إلى المنفى» بعض التقاليد التي وضعها جورجى زيدان مؤسس الرواية التاريخية العربية في نهاية القرن الماضي وأول هذا القرن وذلك حين يشير إلى مصادره في نهاية العمل، فإنه يختلف عنه في المنطلق إذ بدأ زيدان من أرضية مثالية، ترى أن التاريخ من صنع أبطال خارقين اختارهم القدر بينما نحا أبو النجا منحى واقعي رأى التاريخ من صنع ملايين البشر، ففتح بذلك آفاقاً بلا حدود لتخلق الأحداث والوقائع. وتراكم المشاعر والأحاسيس في مراع لا يهدأ بين طبقتين يدفعهما المحتل للتقارب دون أن ينجح في توحيد رؤاهما ونظرتهما لمدى الثورة ويأتي لنا هذا العالم - بسبب واقعيته - وهو في حالة تخلق ونشوء عبر حركة دائبة لاتهدأ عنوانها التغير الدائم.

ينتمي النديم تاريخياً للهامش الاجتماعي فهو بن خبان فقير، يخرج من أعطاف الشعب ويتربى في حضنه بينما يتربى عرابى في الجيش، وحين يتراجع عرابى أمام منطق الأعيان حول الدستور يصرخ فيه نديم:

- ولكن مثل هذه الانتخابات التي يغيب عنها الشعب لن تقدم للمجلس غير هذه الحفنة من الأعيان.

وبالرغم من أن نديم كان قد اختبر وطنية الأعيان في دموته لإنشاء الجمعيات وكانت استجابتهم له في كثير من الأحيان ايجابية إلا أنه بحكم الخبرة الأساسية والانتماء والتربية الشعبية استشراف الحدود التاريخية لهذه الوطنية، وحين كان الجيش يحارب أخطر معاركه ضد الاحتلال الإنجليزي أخذ نديم يحث عرابى على تطهير الجيش من الخونة ومواصلة المعركة بعمقها الشعبي.

وكانت مخاوف النديم من الأعيان تنمو قدر نمو موقفه الجذري فهو لا يتصور أى خير يرجى من مجلس نيابى لا يضم سوى هذه الحفنة من الأعيان التي يتصدرها رجل اسمه سلطان باشا كان أحد الأدوات التي استغلها إسماعيل باشا في نهب الصعيد، وذهب إسماعيل باشا وبقية الأداة لتتصدر الحركة الوطنية، فأتى أمل يعلق على هذه الحفنة وأى دستور يمكن أن

المستوى الأول الثوري.

يبقى هناك سؤال مشروع فإلى أى منفى يعود نديم هل هو الأستانه فقط أى المنفى الواقعى الذى مات النديم ودفن فيه بعد هزيمة الثورة وإغلاق مجلته الجديدة «الأستاذ» أم لعله أن يكون بالإضافة إلى ذلك منفى الاستحالات التراجيدية لثورة لم تتم حتى هذه اللحظة.. لكن الأفق المفتوح أمامها يظل وهذا غامضاً لمن سيواصلون الطريق ولعل فى لقاء نديم بمصطفى كامل ما يجعل مثل هذا الأفق أملاً لكل الثوريين.. لكل من يؤمن بهدف كبير.

«هذا مايمثله الشيخ جمال الدين، يمثله ولايقوله فقط هذا ما كنا نفتقده فى بلادنا. انه لايريد سوى أن ينقلوها فكرته إلى الآخرين، وأن ينقلوها إلى غيرهم، وفى الوقت الذى يمكن أن يموت هو أو ينفى أو يعذب تبقى الفكرة، تبقى دائماً حية وجديدة لدى من يؤمن بها وبهذا لا يكون الموت أو النفى أو حتى الفشل نهاية لشئ وبهذا لايفقد شئ معناه، ولايكسر إتيان حياته أو يحترقها. بهذا يرتبط الماضى بالحاضر والأحياء بالموتى ولايصبح النصر والهزيمة نهاية لشئ.

قال نديم هذه الكلمات لواحدة من أهم شخصيات العمل الجديرة بدراسة

«العودة إلى المنفى» هى من زاوية ما تراجيديا نمو الرأسمالية وقهرها فى ذات الوقت، فالقوى المتصارعة هى قوى اجتماعية وسياسية وأيديولوجية لعصر يبرز وهو محكوم بالأفول لحظة بزوغه، إن حتمية الهزيمة لم تكن فحسب فى وقائع التاريخ التى نعرفها حول هزيمة العربيين، ولكنها أيضاً كامنة فى الولادة المتأسوية لرأسمالية ناشئة فى بلد صغير يصطدم بالغول الاستعماري الذى يمد نفوذه على مناطق شاسعة من العالم ولا تسمح هيمنته باستقلال أو تطور رأسماليات جديدة، هذا الارتطام الدرامى هو أساس بنية الرواية وهو أساس النزوع الجينى الوجه لطابع فلاحى شعبي كان وعدا بالتجاوز، وهو وحده الذى كان سيضمن للثورة أن تتعمق وتتسع رقعتها وتدوم حتى النصر، ثورة لاتتوجه فحسب ضد الاحتلال والخبديوى والسلطان وإنما ضد الأعيان كذلك كما طمح نديم وحلم (فالقراء هم أصل كل شئ)

إن الواقع الاجتماعى التاريخى هو الذى استدمى هذا الشكل للرواية، ومن هنا هذا الصراع الدائم فى قلب نديم نفسه والذى لايجد حله أبداً حتى ليبدو طيلة الوقت كأنه بطل منقسم على نفسه وهو ما يجعل الشخصية أشد عمقا وإمتلاء بحيث يمكن قراءتها على



مستقلة، وهو عبد العزيز حافظ أحد
رعاة نديم في بداية حياته والذي حلم
في البدء «بتلك الحرية الجميلة التي
يفعل فيها أي شيء» ثم تطور كشخصية
نموذجية للرجل العادي.. البطل
المتوسط الذي لا يكف عن إجراء
الحسابات لكل شيء وأن يلتمس الأمان
لنفسه ولأسرته في زمن متقلب.

الديوان الصغير

«إنى لم أنتجراً بأفكارى.. وإنما أخدم وطنى وأهلى

بما أقدر عليه من قول»

عبد الله النديم

الأستاذ/ يونيو ١٨٩٣

عبد الله النديم:

إحذروا من مرض الأفرنجى

اختيار وتقديم وتعليق:

صلاح عيسى

نموذج فريد

للمثقف الموقف

صلاح عيسى

فى سبتمبر من كل عام يتذكر الناس الثورة العراقية التى تفجرت خلال عام ١٨٨١ ، ووصلت إلى ذروتها فى ٩ سبتمبر من ذلك العام، حين قاد الاميرالاي (العميد) "أحمد عرابى" الايات الجيش إلى ميدان عابدين ليطالب الخديو "توفيق" بإسقاط الوزارة المستبدة، وبتأليف مجلس نواب على النمط الأوروبى!

و بين زحام الوحدة والأفكار التى تحتشد على خريطة الثورة العراقية، يبرز اسم "عبد الله نديم [١٨٤٣-١٨٩٦]، الذى كان

كان والده فرانا سنكدرىا فقيراً ، يعيش فى زقاق ضيق من أزقة حي الجمرك ، أرسله إلى الجامع الأنور لى يدرس به، لكنه لم يصبر على دراسة

الكتب - والأفكار- الميتة، فهرب إلى الشارع لكي يتعلم من الناس ، ويستمتع إلى الأمثال والحكايات ، والنوادر، فيختلط بالفلاحين ، ويشغل بالزراعة، ويعمل بأحد مكاتب التلغراف، ويحتشد في حجرته الفقيرة، كما قال فيما بعد ، كل سكير حشاش، حزب يلعب يلعب الدُمْنه، وفريق يقرأ كليلة ودمنة، أغلبهم سكارى ، وكلهم حيارى، أعبدهم إذا رأى الخمر هام، فلا يرد إلا بالحمام، وأصلحهم نواسى العمل ، وأقنمهم أشعبي الأمل ، لا يركمون ولا يتصدقون ، ويحلفون ولا يصدقون، إذا حدثوك كذبوا، وإذا ائتمنتهم خانوا وسرقوا، إذا هديتهم ضلوا ومروا .. ويتنقل بين هؤلاء ، وبين مجالس الأدباء في المقاهى وحوانيت التجار وقصور الأغنياء وخزائن الكتب يقرأ ويكتب ويتحسس نبض الوطن، الذى كان "الأوروبايون" قد احتاطوا به - آنذاك - من كل جانب : يديرون ماليته، بدعوى الحفاظ على حقوق الدائنين، ويمثلهم في مجلس نظاره اثنان من الوزراء إلى أن قادت "النديم" أقدامه، إلى مجلس ،

الشيخ "جمال الدين الأفغانى" لقهوة متاتيا بالقاهرة، حيث كان يوزع السعوط بيميناه والثورة بيسراه، ليكتشف أن ما يقوله هو ما كان يبحث عنه ليعرف: حرية العقل والإرادة، واستقلال الوطن وديمقراطيته.. والعدل بين الناس..

وكان طبيعياً وتلك هى مصادر الوعي الذى اكتسبه النديم من حياته القريبة، أن يكون فى طليعة المثقفين الذين اجتذبهم تمرد العمىكر - فى فبراير ١٨٨١- وأن ينتمى منذ ذلك الحين إلى الثورة العرباية، فيلقى بنفسه بين تيارها الجارف ، ويتميز بين المثقفين الذين زحموا خريطتها بتلك المعقوبية التى غلبت على آرائه ومواقفه، وأن يخسيف إلى أهداف الثورة التحررية الديمقراطية، هدف تشكيل "عصبة من الفقراء" تنبه الأفغنياء إلى أن الفلاحين هم الذين يصنمون - بعرقهم - كل ما فى الوطن من خير عميم، لا يستفيدون منه، وأن يصبح المثقف الوحيد الذى لم يتراجع ، أو يهادن ، أو يمسك العصا من المنتصف، أو يتخلى عن الثورة ، حتى عندما مال ميزان القوى

لصالح خصومها، وتذكر لها بعض زمعائها، على نحو يجعله نموذجاً فريداً للمثقف الموقف في تاريخ الفكر العربي كله .
والمختارات التي يضمها هذا الديوان الصغير هي بعض من

إنتاج "عيد الله النديم" "الغزير، الذي تبقى منه الكثير، على الرغم مما تبده من خطيه المرتجلة التي لم تدون، ومن مخطوطاته التي كتبها خلال سنوات اختفائه التبع، ولم يمهله الأجل لكي ينشرها، إذ لم يعيش بعد ظهوره سوى أربع سنوات فقط ، نفى خلالها مرتين إلى "يافا" ثم "أستانبول" التي مات ودفن بها ، بعيداً عن الأرض التي أحبها والوطن الذي دافع عن قضاياه.. وقد اخترناها من مجلة "التنكيث والتبكيث" أولى

الصحف الثلاث التي أصدرها ، إذ تتميز عن "الطائف" والأستاذ بانها أقرب صحفه إلى شخصيته ، فقد صدرت في يونيو ١٨٨١ - وبعد أربعة شهور من أول تمرد قام به العسكريون وتوقفت في والوطن.



١ مجلس طبي

على مصاب بالفرنجى (١)

التنكيت والتبكيت - العدد الأول - يونيو
١٨٨١

العشاق الذين خاطروا فى وصاله
بالأرواح والأموال وكلما وصل إليه واحد
سحره برق الفظه وعذوبة كلامه
وسلب عقله ببهجة يحار الطرف فيها
وعزة لا يشاركه فيها مشارك وهو هو
غزال فى الخفة غصن فى اللين بدر فى
البهجة جنة فى المنظر تمر عليه
الدهور فتزيده حسناً وتوالى عليه
العشاق فتزده هياماً وأهله فرحون بهذا
البديع الفريد والطالع السعيد يعشقون
الموت فى حياته وقد اتفقوا على
توحيد كلمتهم فى حفظه وجمع شتاتهم
فى رحابه وصرف حياتهم الطبية فى
بقائه فى الوجود معززا بأهله مؤيداً
بعضائره حتى لا تمس إليه يد عدو ولا

كان هذا المصاب صحيح البنية قوى
الأعصاب جميل الصورة لطيف الشكل
ساراه فارغ القلب إلا صبا ولاسمع
بذكره بعيد إلا طار إليه شوقاً. نشأ فى
العالم روضة ودار به. أهله يحفظونه
من الأعداء ويدفعون عنه الوشاة
والرقباء. وقد مات فى حبه جملة من

يوجه إليه فكر محتال ولا يقرب منه
مفتال.

وبينما هو يتيه بحسنه ويدل
بجماله صحبه أحد المضلين واستماله
بنفاق تعيل إليه النفوس وتخلق يخجل
فطن أهله أن هذا المضل من الأتقياء
الذين لا يعرفون الله ولا يميلون إلى
المفاسد وسلموه جنة حياتهم وروضة
ثروتهم فدار به في الأسواق والطرقات
ومرضه للعشاق تقبله جهارا وتسليه
حلى أصابعه وزينة صدره وقد علموا أن
الجمال يأسر الجميل فأحضروا من
الفوانى من تعارض الشمس بحسنها
وتكسف البدر بنورها فدرن في سبيل
بيته يغازلن أهله بنغمات تحرك
الجبان ومؤانسة تستميل الشجعان
حتى سلبن العقول وحولن الطباع
وبغضن المحبوب اليهم واليهن كل ذي
لب عن أفكاره وأنسين كل مديّر ما كان
يتصوره من نوابغ الحكم وغريب
الأمثال وجعلن الجمال ميذولاً بلا قيمة
والوصال ممنوحاً بلا مقدمات وذاك
المصاحب مكب على هواء مفرم بجمع
الغرياء واستدعاء الأعداء ومصاحبة
الأشقياء ومسامرة الأغبياء ينام
ومحبوبه قلق ويضحك ومعشوقه كئيب
إلا أن هذا الغزال الطاهر العرض لما رأى
أهله اندروه وأهملوه واشتغلوا
بالفوانى وولعوا بخدمة الأجانب
وانكبوا على الملاهي يتتبعون آثارها

استسلم للقضاء وترك النفاق والتحمس
ومال مع أغراض هذا المصاحب وسار معه
في طريق لا يرى فيه أحداً من أهله فما
هى الا رشفة كأس حتى اصفر وجهه
وارتخت أعضاؤه وذهبت بهجته فسلم
جسمه الشريف إلى الفرش يتململ
عليه فقطن له واحد من أهله وزاره في
خربة لم يجد فيها غير شبح يعلل نفسه
بالأمانى ويصعد الزفرات وقد برزت
عظام وجهه وغارت عيناه وتشوه وجهه
وتبدلت محاسنه بقيائح تنفر منها
الطباع فبكى وانتحب وقال:

أى حياتى أى جنتى أى نزهتى أى
مطلع مزى ما الذى أصابك أين جمالك
البديع أين محياك الزاهى أين حسنك
الذى أفنى الكثير من العشاق أين
صحتك التى أشابت الدهور وهى فى
عنفوان الشباب أين قوتك التى أسرت
بها الأشباح أين رققتك التى جذبت بها
الأرواح أين ماكان عليك من الحلوى
والزينة أين تاجك الذى مال بسه إنسان
إلا افتخر على الوجود أية نفس تراك
فى هذه الخربة ولا تفيض حزناً أى قلب
يرى وهناك ولا يتفطر كمدا أى عين ترى
تشويه ذاتك ولا تلمس أسفاً زحزح
الهم عنى بجواب يبين الحقيقة لعلى
أتدارك من امرك مابقى وأحفظ من
صحتك ما عساك أن تتشقى به نسيم
الحياة.

فتنفس المصاب تنفس الضعيف

ورمقه بعين لا يكاد يتحرك جفنها وقال بصوت خفى «لا يعز عليك جسم أمرضه أهله» فأنكم تركتموني لصاحبي يدور بى اينما دار فعرضنى لمن لم أعرف طبعه ولا عاداته ولا لغته وكل بى من يغرنى ويسلك بى سبل الغواية فلم أجد بداً من الموافقة ودرت معهم فى أماكن اللهو حتى أصبت بالداء الأفرنجى فلم أعبأ به فى أول الأمر وتركنت نفسى وكتمت خبرى فأتى لم أجد أحداً من أهلى حولى ولم أعلم أن الداء سرى فى دمى وعروقى وتمكن من عظامى وأعصابى حتى لم يترك عضواً من أعضائى إلا نشب فيه فلما ضعفت قوائى وتعطلت حواسى سقطت فى هذه الضربة اقلب جسمى على الأحجار وأرمى بعينى آثار أهلى وقصورهم المتهدمة ولكن لا أستطيع حراكاً حتى كنت أشالب هذا الأفرنجى وأصل إلى مقرى ومنشأ عزى فأعالج نفسى بحشائش تربتى وعقاقير أَرْضَى من يد أطباء بلادى وصيادلة ديارى فان قويت على فأحملنى وإن تآذيت من صديدى فأجمع إلى قومى لعلى أجد فيهم من يقبل على جيفتى ويسعى فى نجاتى فقام هذا الزائر يضرب الكف بالكف أسفاً ويعض أنامله غيظاً وأسرع إلى الحى ونادى: ايتها القبور الصامتة انشقى وانفرجى وابعثى من فيك من الأموات فقد أتت الطامة الكبرى

وانكدرت نجوم التشور. وبأيتها الأرواح الخامدة هلمى إلى أجسامك البالية فأقيمىها من موتتها وابعثيها فى الوجود لتنظر هذا الذى تشقى بعدهم وتحاسب عليه.

فلم يكن إلا كالمج البصر حتى ملئ الفضاء باناس لا عداد لهم يقدمهم طبيب بارع قد استصحب معه جملة من الأطباء وساروا إلى تلك الجيفة واحتاطوا بها يقلبونها عن اليمين وعن الشمال ويقرعون صدرها ويجسسون نبضها حتى وقفوا على دائها وعلموا أصل مصابها فحكموا على صاحبها بانتزاعه عنها وعدم قربه منها وفوضوا أمر هذا المصاب إلى الطبيب البارع يتولى علاجه ويدأوى جراحه فطلب من بقية الأطباء أن يرافقه فى هذه المعالجة ليتقوى بآفكارهم على ما يصلح به هذا الجسد الشريف. وبعد تبادل الأفكار بينهم قر الرأى على أنهم يركبون له دواء يوقف سرى الداء الآن حيث تحكم وتمكن وبعد ذلك يتداولون فيما يزيل المرض ويعيد الصحة فتعلق بهم أهله يسألونهم الأسراع فى معالجته والاجتهاد فى دفع مصابه فترضتهم الأطباء وسألتهم الهدوء والسكون ومساعدتهم فى خدمته وتنظيف محله وتطهير أعضائه وحفظه بحيث لا يتركون الغرباء يتولون خدمته ولا يمكنون الأجانب من الوصول إليه

واربعة امخاخ بصل وفى العيد كان يقدم له اليخنى ليمتعه بأكل اللحم بالبصل وبينما هو يسوق الساقية وابوه جالس عنده مرّ بهما أحد التجار فقال لأبيه لو أرسلت ابنك إلى المدرسة لتعلم وصار إنساناً فأخذه وسلمه إلى المدرسة فلما اتم العلوم الابتدائية أرسلته الحكومة إلى أوروبا لتعلم فن عينته له فبعد أربع سنين ركب الوابور وجاء عائداً إلى بلاده فمن فرح أبيه حضر إلى اسكندرية ووقف برصيف الجمرک ينتظره فلما خرج من الفلوكة قرب أبوه ليمتضنه ويقبله شأن الوالد المحب لولده فدفعه فى صدره وجرّت بينهما هذه العبارة:

زعيط: سبحانه الله منكم يامسلمين مسالة الحزن دى قبيحة جداً.

معيط: امال يابنى نسلّم على بعض ازاي.

زعيط: قول بون أريفي Bon arrivee وحط ايديك فى ايدي مره واحده وخلاص.

معيط: لهو يا ابنى باقول منيش ريفى.

زعيط: موش ريفى ياشيخ انتم ابناء العرب زى البهائم.

معيط: الله يسترك يا زعيط والله جاخيرك يا ابنى فوت روح فوت فلما توصل به الكفر قامت امه

خوفاً من افسادهم العلاج وسعيهم فى اتلافه أكثر مما صنعوه به فكثّر صياح أهله وعلت اصواتهم بالعويل ووضعوا ايديهم على أكبادهم وتصبروا وابتدأوا يعملون بمشورة الأطباء ويبذلون الجهد فى وقايته وصيانتة من كل من كان من جنس مصيبيه. قال الراوى وبينما انا أبكى وانوح مع هؤلاء المساكين وإذا بالمؤذن ينادى حى على الفلاح فقمتم لاقضى القرض واعدوا لمباشرة الخدمة مع اخوانى إذ لم أر قبل هذا اجتماع مجلس طبى على مصاب بالافرنجى.

٢

عربى تفرنج

التنكيك والتبكيك / العدد الاول / ٦ يونيو
١٨٨١

وكد لاحد الفلاحين ولدُ فسماه زعيط وتركه يلعب فى التراب وينام فى الوحل حتى صار يقدر على تسريع الجاموسة فسرّحه مع البهائم إلى الغيط يسوق الساقية ويحوّل الماء وكان يعطيه كل يوم أربع حندويلات

اراد ان يقلد الغربا في مشيته وعجز
عن التقليد واستحال عليه عوده
لطبيعته الاولى فاصبح يقفز قفزاً وقد
خرج عن حد الجنسية وطباع النوعية
ولا يفعل فعل ولدك إلا لثيم جاهل بوطنه
فكم من شبان تعلمت في أوروبا وعادت
محافظة على مذهبها وعوائدها ولغتها
ومسرفت علومها في تقديم بلادها
وابنائها ولم ينطبق عليهم عنوان
عربي تفرنج.

٣

إضاعة اللغة

تسليم للذات (٢)

التنكيت والتبكيك / العدد الثاني/ ١٩
يونيو ١٨٨١

أيها الناطق بالضاد

بم تستبدل لغتك وما لها من مثيل
وإلى من تتركها وانت لها كفيل وما
الذي استحسنته في غيرها واستقبحت
مقابلها فيها. وأي شيء طلبته فيها ولم
تجد له اسماً. ترى أنك في عصر تمدن
يقضى عليك باستعمال أرق اللغات
لمسولة التركيب وعذوبة اللفظ ورقة

وعملت له طاجنا في الفرن مملوءاً
لحماً ببصل فلما رآه قال لها ليه كترتى
من الـ

معيكه: من الـ آيه يازعيط

زعيط: من البتاع اللي اسمه آيه

معيكه: اسمه آيه يا ابني القفل

زعيط: نونو (No..No) ال دي ال
البتاع اللي ينزرع

معيكه: القله يا ابني

زعيط: «نونو» دي اللي يبقى لو

راس في الأرض

معيكه: والله يا ابني مافيه ريحة

الثوم

زعيط: البتاع اللي يدمع العينين

اسمو أونيون (Onion)

معيكه: والله يا ابني مافيه أونيون

ولا دا لحم ببصل

زعيط: سي سا (Ces sa) ببصل ببصل

معيكه: ويا زعيط يا ابني نسيت

البصل وانت كان اكلك كله منه

معيط شكاه لأحد النباه وقال ولدي

توجه إلى أوروبا وحضر يذم بلاده

واهله ونسى لغته فقال له النبيه: ولدك

لم يتهذب صغيراً ولا تعلم حقوق وطنه

ولا عرف حق لغته ولا قدر شرف الأمة

ولا ثمرة الحرص على عوائد الأهل

ولامزية الوطنية فهو وإن كان تعلم

ملوماً إلا أنها لاتفيد وطنه شيئاً فإنه

لايميل إلى أخوانه ولا يستحسن إلا من

يعرف لغتهم على أنه أصبح كالحجل لما

والفت جارك وتعارفت مع مواطنك وقابلت بها نزيك. فهي انت ان كنت لاتدرى من أنت. وهي وطنك ان لم تعرف ما الوطن. اما كونها انت فقد قدمت لك من معرفتهم بها وانت إذا فقدتهم صرت وحيداً غريباً فى الوجود لاترى من يقول لك من أنت. واما كونها وطنك فانه انما يعمر ويسمى وطناً برجال يتعاونون على احيائه وإظهاره فى الوجوه محلاً للسكنى وداراً للإقامة وقد علمت انك بمفردك لاتتهدى لشيء ولاتقوى على أى أمر كان ومن فقد المواطن فقد الوطن.

اسمعك تقول إذا فقدت لغتى اعتضت عنها بأخرى أجل انك اعتضت عنها ولكن بما اضاع منك الوطنية والمعتقدات الدينية فانك لاتخاطب بها إلا أجنبياً من البلاد مغائراً فى الجنسية وانت تعلم ان لسمانى الالفاظ تصوراً لايقوم به مقابلها فى غيرها فانك لو سمعت قولى:

ومن غر الاخلاق ان تهدر الدما
لتحفظ اعراض تكفلها المجد
واردت ان تلقيه بلغة أخرى لفقد قوة
الحماسة ووقع الألفاظ وربما عبرت
عنه بما لايدى معنى ولو سمعت قولى
أجل صفات المرء فضل ومنطق
وبعدهما كل الصفات غرور
لمردت عبارة يضيق صدر السامع
بها ولايصل لفهم المقصود وهبك

المعنى. ناشدتك الله هل وجدت فى اللغات الحديثة العهد ما اشتملت عليه لغتك القديمة. أم رأيت حسناً فى اللغات التى تنقح كل يوم بقلم المتعمدين لم تره فى لغتك القطرية الخلق المجموعة فى زمن الهمجية كما يزعم الجاهلون. اترى اذا عبرت عن شيء بلفظ فى غير لغتك واردت تتصرف فيه بعبارة أخرى هل تجد له مرادفاً واحداً كما تجد فى لغتك للفظ جملة مترادفات أم انت الجاهل بقدر لغتك الغافل عن عظم قدرك فى تاريخ العالم قديماً وحديثاً. أظنك فى احتياج لفهم سر اللغة ومعرفة ما يترتب على ضياعها ولاتثريب عليك فى أمر لم يبحث فيه إلا بعيد الفور فى حساب العواقب شديد الحرص على بقاء وحدة الهيئة الاجتماعية لبيك أيها الاخ الشقيق وان لم نحمل فى بطن واحد. اللغة سر الحياة والحد الفارق بين الإنسان والبهيم. بها يترجم اللسان خواطر القلب ويجلو بذات الأفكار وبها يعشق المرء وإن كان دميم المنظر ان رقت استعطفت القلوب القاسية وإن غلظت اخضعت النفوس العاتية وان فحشت حركت الطباع، وإن لطفت رفعت الارضاع وان حسنت الفت القلوب وان سهلت أظهرت الغيوب. وهى التى بها جذبت قلب امك واستعطفت جانب أبيك وتملكت فكر اخيك واستملت صاحبك

توسعت فى غير لغتك وتفتنت فيها
أتناجى ربك فى أوقات عبادتك بها أم
تقرأ بها كتابك المعجز بحسن نسقه أم
تخاطب بها باعة الفجل عندما تشتريه
أم تستعطف بها قلب أمك وقتما تغضب
عليك أم تعاشر بها عامة قومك وهم أهل
البلاد. أراك استجهلتنى وقلت ان الرجل
لعدم علمه بغير لغته ينكر بلاغة غيرها.
مهلاً أيها المدل بنفسه فان فى قولى
(لمعانى اللفاظ تصور لايقوم به
مقابلها فى غيرها) حكماً يقضى به كل
ذى لغة على عدم قيام غيرها بما تقوم
به فربما كانت حماسة هذا اللفظ فى
لغتك تخنثاً فى غيرها وبالعكس وهذا
ما يأخذه الذوق من غير بحث فى
اللغات وارك تعدنى من الجاهلين
بضروريات الاختلاط من معرفة لغة
النازليين بوطنك رويداً فقد قدتك إلى
الحق ورميتنى بالاضلال. فانى لم احرم
عليك غير لغتك لضرورة تقضيها
ونازلة تدفعها ومشكل تحله وانما اردت
تذكيرك بان لغتك كان منطوقاً بها من
غير تعلم محفوظة فى غير كتاب
بمخالطة الدخيل فسد بعضها وخيف
عليها الضياع فدونت فى بطون الأوراق
وبقيت قوتها فى اللفظ والكتابة ثم كثر
فيها الدخيل حتى انتخب لها كتاب
ومنشئون ثم تعدد فيها الدخيل
فاستبدلت بلغة اصطلاحية لقاعدة
تمشى عليها ولاكتاب يحفظها ولاضابط

يجمعها ولا حروف تؤلف منها وإذا
اردت معرفة لغة اياك افنيت الكثير
من السنين فى طلبها وهيهات ان
ادركتها وقد عظمت المصيبة فقد
الكتاب والمنشئين ثم تم التغيير بتكلم
العامى بعبارة طويلة ثلثاها أجنبى عن
لغتيه الأصلية والاصطلاحية. ألا تعلم ان
اللغة تقضى على المتكلم باتباع
ما تقتضيه عبارتها فتراك تهتز فى
عبارة أجنبية يلزمك الثبات بها فى
لغتك وتستحسن امرأ عنون بغير لغتك
وهو مستقبح فى عادة بلادك ومعتقد
اهلك. ولا شك ان هذا يسير بك فى
طريق الاستحسان حتى تستقبح لغتك
وعادة بلادك فتبیت وأنت وطنى حر
وتصبح وأنت فى يد أجنبى يصرفك
كيف يشاء. وناهيك بالأندلس الذى كان
روضة الآداب وبستان المعارف العربية
وبترك لغته واستعمال الدخيل فقدها
فقد محو وجهل المعتقد جهل طفولية
فمن يجتمع معك فى جدك السابع أو
الثامن من أهله أصبح يعبر عنك الآن
بلفظ «أرابو» أى عربى وساءت تلك
المبادئ وبئس هذا المنقلب هون عليك
فالامر سهل فإننا لانحتاج لحفظ لغتنا
أكثر من احداث درس فى جميع
المدارس يلقن فيه الطفل لغته العربية
الشريفة بطريقة تهذيبية لا يصعب
الأخذ بها ولا تمل النفس من ملازمتها
مع اجتماع الأمة على تكثير المدارس

ووضعوا لهم ورقة يسمونها قائمة بالمزاد وامروهم بالتناقص فى المقدار المعين لذاك العمل فإذا كان العمل يساوى ألف جنيه قال واحد على سبعمائة فيتحرك بغضه ويقول على بخمس مائة تم يتحرك بغض الثانى ويقول على بثلاث مائة وهكذا حتى ينتهى المزاد إلى مائتين فىرى صاحب العمل ان الألف لايقوم بعمله فضلاً عن المائتين ولكنه فرح بهذا التناقص فيطلب من العامل تأميناً وضامناً غارماً ثم يتركه لا يصرف له شيئاً مقدماً فيبتدىء المسكين ببيع مصاغ زوجته وحليها وامتعة بيته وإذا انتهى العمل وجه إليه صاحبه واحداً من المعلمين فيبتدىء بسب أخيه ولعنه ويقول له هذا العمل مغاير لما فى الشروط فان الحجر احمرش والبلاط معصرانى والقصرمل كله تراب والهيصم مرمى والجير قليل وقلب البنيان فارغ والبياض قشرة واحدة والجبس بارد والسلم قائم والسقف واطى والجدار ناقص وسحك الحائط ناقص عشرة سائتى متراً وهذا كله يمنعنى من التصديق على نظافة عملك فإذا صافحه برابط المحبة (الجنيه) قال له لا بأس من تناز لك عن عشرة فى المائة من اصل المطلوب لك فيضطر المسكين لختم الكشف والتصديق على مايقوله معلمه الأكبر وقد خرج من العمل

بالجمعيات وصرف تلك وقت الطفل فى تعلم اللغة والوطنية وتهذيب الأخلاق وحفظه من معلم أجنبى يفرس فى طبيعته السانجة حب بلاده ويحسن لأفكاره الخالية طبع أهل جلدته وإذا تمت هذه المبادئ رأيت لبلادك نشأة جديدة وخلفاً بديعاً وعلمت بما تراه من جمع الكلمة وسر وحدة التعليم وانتظام الهيئة الاجتماعية. ان اضاءة اللغة تسليم للذات.

٤

صنائع الشرق وصنائع الغرب

التنكيت والتبكيث - العدد الثانى
١٩-يونيو ١٨٨١

السؤال: بلئ سبب ماتت صنائع الشرق وافترق اهلها وبلى وسيلة تحيا وتعود ثروة اهلها؟
الجواب: ماتت الصنائع بتحاسد اهلها وتباغضهم للذين اورثاهم الفقر وفقد الامن والثقة بهم. وذلك أن أصحاب الأعمال إذا ارادوا فتح عمل كالبناء مثلاً احضروا طائفة المعمار

بخراب بيته وكثرة ديونه وأوقعه
التباغض والتحاسد فى الفقر وفقد
الأمن والثقة.

فان قلت لم تفتقر الأجانب وهى
تأخذ الاشغال العظيمة والأعمال
الجسيمة. قلت نحن مغرمون بحب
الأجنىبى والاعجاب بكل ما جاء به من
الأعمال حسنت أو قبحت وإذا أراد احد
مقابلة اجنبى وسامه على عمل قيمته
مائة جنيه قال له (دى اعملتو إحنا
ميتين كمسين جنيه) وإذا قدم الآخر من
جنسه قال (ياخيبى دى راجل مجنون
دى إسوى ثلاثة مية كمسين جنيه)
وقصده بذلك ان يأخذه أخوه وهو
يشغل معه فى باطنه ليربحا معاً وهذه
فضيلة جميلة ووسيلة لزيادة ثروتهم
واراك تسال عن الطريقة التى بها
يتوصل اهل الصناعة لإعادة ثروتهم
وتقدم صناعتهم فخذ الجواب من مشفق
عليك طامع فى انقاذك من مخالب
الفاقة وناب الذلة.

يعلم كل وطنى ان هيئة حكومتنا
الآن غير ماكانت عليه قبل وغاية آمالها
تقدم ابناء الوطن وتهذيبهم ونمو
ثروتهم تشهد بذلك اعمالها الجليلة
ومساعيها الخيرية فانها وكلت إلى
امراء يرون ان لا دولة إلا بالرجال ولا
رجال إلا بالمال ولا مال إلا بتقدم
الصناعة والفلاحة. فإذا اجتهدنا فى
مساعدهم على افكارهم الحسنة لزمنا

ان نسعى فى عقد جمعية لكل طائفة
تحت رئاسة عقلائها فإذا طرأ عليهم
عمل من الأعمال كان امره مفوضاً
لمجلس الرؤساء من الطائفة يسامون من
يشاء ويأخذ ما يشاء ثم يوزع فيه من
العمال بقدر مايحتمله وعند مايطرأ
غيره يوزع فيه من لم يكن فى الأول
وهكذا. وهذا العمل يلزمه رأس مال
يديرونه به فعلى رؤساء الطائفة ان
يفرضوا فريضة على كل صانع بصفة
سهام على قدر قوته واقتداره
والمجموع يكون فى صندوق تدور به
الأعمال وعندما توزع الأرباح يحجز
المجلس من كل صانع جزءاً يضيفه
لسهامه حتى يصبح ذا ثروة من حيث
لايشمر وحيث ان الغالب من اهل
الصناعة لا يقرأون ولا يهتدون لأسرار
الجمعيات فعلى النبهاء من اخواننا ان
يتنازلوا لهؤلاء الضعفاء بحثهم على
عمل صناديق الاقتصاد وإدارة الأعمال
بالاتحاد والوفاق ولا بأس من تفهيمهم
بعض مايقراءونه فى الجرائد من تقدم
صناع أوروبا واجتهادهم فى زيادة
الثروة ومقدار ما وصلوا إليه بحسن
التدبير والاتفاق لتنبعث فيهم الغيرة
والحمية ويحرصوا على تقدم صناعتهم
فان الإنسان مقلد طبعاً لا تطبعاً وإذا
تمت هذه المبادئ وعقدت جمعيات
الطوائف وفتحت صناديق الاقتصاد
اختصتهم الحكومة بأشغالها واعمالها

وفقدت اللغة وضاع المذهب بالاهمال
والتقليد ونحن فى بحار الغفلة
غارقون.

٥

زجل:

أهل البنوكا والأطيان (٣)

التنكيث والتبكيث / العدد التاسع / ٧ يونير
١٨٨١

أهل البنوكا والأطيان
صاروا على الاعيان اعيان
وابن البلد ماشى مريان
ممعاه ولاحق الدخان (٤)
شُرْمُ بَرْمُ حالى غلبان (٥)
* *

ياما نصحتك يا «بنجر»
وقلت لك أوعا «بعجر»
فضلت تسكر وتفنجر
لما صبح بيتك خربان
شرم برم حالى غلبان
* *

الحق عندك ياخويه
يللى طليت وشك بويه
وليست سروال أبى ويه
ومشيت تقلد لى النسوان

لماتراه فيهم من الثقة والنشاط
وظهرت الصنائع فى عالم الوجود بحالة
لا يتصورها العقل الآن فان الفكر
الشرقى والمقل العربى والذهن
المصرى لاينبه بأكثر من الاشارة.

وإلا اذا لم تعقد هذه الجمعيات
وتفتح تلك الصناديق وتلم الحكومة
شعثهم وتعيد ثروتهم بمساعدتها لهم
فلانلبث ان نرى اهل الصناعة (وهم
السواد الاعظم) خدما للمتمولين
(وليتهم منا) يصرفونهم كيف شاءوا
ويستعملونهم فيما يريدون ونفقد
رجالنا بلا حرب ولا وياء وتعدم الهيئة
الاجتماعية قوتها بتعذر التحصيل من
فقير لاياخذ من سيده إلا القوت أو غنى
اذا ظولب لجا إلى الغير. ولايظن عاقل
ان ضياع أهل الصناعة لا يضر بهيئتنا
وماليتها فانهم قسم واهل الزراعة قسم
فمن هذا القبيل نفقد الثروة ومن
القبيل الثانى يختل نظام الهيئة
الاجتماعية بكثرة التشيع سيما واننا
مفرمون بحب الغريب والميل اليه
فترى الرجل إذا خدم غريباً سمى باسمه
ومدح فعالة وذم اهل بلاده وعاداتهم كما
ترى ذلك فى كثير ممن يخدمون
الافراب. وإذا استمر حال الصناعة على
ما نراه من التأخير فى جانب
الوطنيين خسرنا رجالنا وفقدنا قوتنا
باعدام الثروة واصبحنا أسرى معاشنا
أرقام صناعتنا وتحولت طباع الأمة

شرم برم حالى غلبان

* *

كانت عزايك مشدوده

وسط الرجال المعدوده

امسيت وأمك « مسعوده »

تنذب رجالك والأوطان

شرم برم حالى غلبان

* *

فُت العَدَسُ وبصار البيت

بالجنبرى والكستليت

فين الدرّه وفطير الزيت

والجلوين اكل الفيطان

شرم برم حالى غلبان

* *

فين الزعابيط واللبدّه

جا للعويل منا هيدّه

مايفتكراهات دأ وشيل به

تحت الكرابيع فى الديوان

شرم برم حالى غلبان

بعنا العمائم بالطربوش

والعرى بالقوب المنقوش

صبحت بلادنا للمفشوش

مورد وصانعهاظلمان

شرم برم حالى غلبان

* *

فضك من البيت والأوضه

وخذ نصيحه عال موضه

يصبح بها بيتك روضه

وتنام بها خمران سكران

شرم برم حالى غلبان

* *

ان كان بدك تساير

خليك تضيف ناتف داير

وطف على الناس بالداير

يعظموك كل الجدعان

شرم برم حالى غلبان

* *

اوعاقتوت دى الكار ياهباب

وتمشى ماسك لك فى كتاب

يستهلوك كل الاحباب

وبعد عزك دأ تنهان

شرم برم حالى غلبان

* *

احسن دا فن بتاع مساكين

سهروا ليالى فيه وسنين

وحصلوا منو التمدين

لكن وماهم فى الحرمان

شرم برم حالى غلبان

* *

ان جئت مادح بقصايد

يستحضروا لك بهرايد

وان كان لهم بعض عوايد

يقلموك حتى القفطان

شرم برم حالى غلبان

* *

وان كنت شاعر أو منشى

قالوا ياشيخ فضك وامشى

دا احنا كلامنا فى المحشى

وإلا طيبخ البيدنجان

شرم برم حالى غلبان

وان كنت صرفى أو نحوى
والعلم فى ذهنك محوى
قالوا اتانا ببوز ملوى
يقول لنا عمرو وزيدان
شرم برم حالى غلبان
* *

وان كنت عالم متفقه
قالوا اتانا الموت حقه
دلوقت يمسك فى الحقه
ويدور يخبط فى الحيطان
شرم برم حالى غلبان
* *

شوف دى الجهاله ياسيدنا
الى جلبناها بايدنا
حتى صبحنا يوم عيدنا
تسمع بلادنا تنشدنا
شرم برم حالى غلبان

الهوامش

- (١) كان مرض الزهري- أو السفلس- يعرف بمرض الحب الأرنجى، والمقابلة فى هذا المقال بين النفوذ الأجنبى وبين السفلس، وهو يشير إلى ما ترتب على تورط الخديو إسماعيل فى الاستدانة من البنوك الأوروبية على نطاق واسع، من آثار مدمرة على استقلال مصر. وقد لجأ النديم إلى الرمز لأن المقال نشر فى يونيو ١٨٨١، وقبل مظاهرة ٩ سبتمبر التى اتاحته له الحديث بحرية أكثر.
- (٢) أثار هذا المقال مناظرة، شارك فيها من كتّاب ذلك العهد أمين شميل الذى امترض عليه، قائلاً أن اللغة أداة مادية لتبادل الأفكار بين البشر عموماً، وأن النديم يدمو- عن غير قصد- إلى البقاء فى
- الجهل، وتدخل فيها أحمد سمير وإبراهيم الهلباوى لتأييد النديم، الذى وعد باستكمال الكتابة فى الموضوع، ولكنه لم يفعل ذلك إلا بعد عشر سنوات وعلى صفحات مجلته «الأستاذ»
- (٣) العنوان الأصلى الذى نشر به النص هو «حمل زجل عال».. والنص ينقد سلوك الأثرياء المصريين من «أهل» البنوكا والاطليان» الذين يقلدون الأجانب فى نمط حياتهم، ويبدون نقودهم على المظاهر والملذات.. ويحتقرون الفكر والثقافة والأدب والعمل الجاد.. حتى أصبحوا وأصبحت بلادهم فى شر حال.
- (٤) أى ليس معى حتى ثمن الدخان.
- (٥) ادغام لكلمتى شر مبرم.

الحياة الثقافية

الكسندر سولجنستين: أعمدة الدخان وأعمدة الحقيقة: أحمد الخميسي/ حوار مع الناقد التونسي محمد بن حمودة حول السينما التونسية الجديدة: د. مجدى عبد الحافظ/ حكمت وأنور وحب الوطن: نورا أمين/ دفاتر العامية لسمير عبد الباقي: أشرف أبو جليل/ التكفير وبعبع الكفر: صلاح الدين محسن.

أعمدة الدخان

وأعمدة الحقيقة

أحمد الخميسي

أبناء شعبه.. ولماذا انقضت أقلام كثيرة
ماجورة تنتقص من قيمة الكاتب،
وتعتبر أنه قد عاد بعد أن فات أوان
العودة، ولماذا ناصرته بشدة أقلام
أخرى؟.. وباختصار:

ما الذي يمثله سولجينتسين ليمسى
مادة لصراع فكري وسياسي وأدبي
وجماهيري واسع في روسيا؟..

قبل أن يصل قطار الأديب إلى محطة
ياروسلافسكي للسكك الحديدية
بموسكو، كان عمال النظافة يكتسبون
الشوارع الملتفة حول المحطة، بينما
طوق رجال الشرطة المكان، وتناثرت
عربات القوات الخاصة عند مداخل
الطرق واستعد يوري لوجكوف عمدة

لماذا أثارت عودة الكاتب الروسي
الكبير سولجينتسين كل هذه الضجة
في روسيا؟ ولماذا اعتبرت الصحف
الأدبية والسياسية وبرامج التلفزيون
والإذاعات أن عودته هي أهم أحداث ذلك
الأسبوع حينما اختتم سولجينتسين
رحلة العودة الطويلة بالهبوط في
العاصمة موسكو يوم ٢١ يولييه هذا العام؟
بعد أن فضل الكاتب الكبير أن يعود
لوطنه- ليس عبر شوارع العاصمة
النظيفة- ولكن عبر القرى الجائعة
مجتازا سيبيريا والأورال بقطاره الذي
توقف في كل محطة ليهبط منه
الرواشي الكبير ويتكلم مع الفلاحين
ويرى روسيا في الأحياء والبسطاء من

موسكو واقفا ممسكا بياقة من الزهور محكما رباط عنقه حول رقبته، بينما اكتظ الصحفيون الأجانب والروس بعدساتهم، بينما سدت جماهير من كل فئات المجتمع ميدان المحطة.

لقد تجاوز سولجينتسين حجم الظاهرة الأدبية إلى حجم التاريخ الفكرى، بعد أن تمكن من أن يكون همزة الوصل بين تاريخ الأدب الروسى المريق وتاريخ الأدب السوفيتى، وهمزة الوصل بين تاريخ كل الأدباء السوفيت المعارضين الذين أخرجت الدولة أعلامهم والحاضر الآن، وكانت معجزته الحقيقية أنه -لم يغادر بلاده معارضا لمظالم النظام السوفيتى- لكنه عاد إليها معارضا لمظالم الرأسمالية الروسية اللفظ، وبينما أراد النظام الحالى لعودة الكاتب أن تكون دليلا على «الحرية والليبرالية الرأسمالية»، فإنه حولها إلى دليل ضد «تلك الحرية».. لقد رحل الكاتب «معارضا»، وعاد «معارضا» ولم ينجح النظام السوفيتى فى كسر قلمه، ولم يوفق النظام الرأسمالى أيضا فى شراء ذلك القلم..

وكان سولجينتسين القوقازى الأصل استثناء نادراً استعصى على الذبول عندما طردته الدولة للخارج، نفس الدولة التى أجبرت من قبل ايفان بونين على الرحيل واجترار ذكريات الوطن البعيد فى الخارج، فلم تنطقى موهبته ولم يمتلئ قلبه باليأس. وكان استثناء نادراً حينما استعصى على الموت فى المعتقلات رغم أنه قضى ثمانية أعوام فى معتقل «أرخبيل جولاغ» وكان مصابا بالسرطان. فانتصر على السجن والمرض. وكان استثناء نادراً حينما استعصى على كل أدوات الدولة الضخمة التى شنت الحرب على ايليا إيرنبورج بعد أن طبع روايته «الزقاق الممتد» عام ١٩٢٧، الآلة التى داست بأقلام نقادها الرسميين أحد أعظم كتّاب القصة الروسية «أندريه بلاتونوف» عندما كتب روايته «رياح الوبس» فلم تر النور إلا بعد موت القصص بخمسة عشر عاما. الآلة التى أخرجت ميخائيل زوشنكو وكسرت قلمه الساخر الرنان وجعلته يفضل الصمت مع الحياة، الآلة التى صادرت فى مخازنها شكاوى مكسيم جوركى، واحتجاجه، وأستخلصت منه فقط «جوركى صديق الثورة».

لقد نجح سولجينتسين فى أن يكون الومضة العبقريّة الأخيرة من الأدب الروسى التى استمرت كأنما لتصون للكلمة المعارضة ديمومتها وانتصارها فى التاريخ. من ناحية أخرى، فقد رسخ الأدب الروسى لدى شعبه أن الأديب نبى من الأنبياء، ومعلم، أكثر منه محترف لصنعة الأدب الماهرة، فقد عاش معظم

لقد ولد الكاتب الكبير في ١١ ديسمبر ١٩١٨، في اللحظة التي كانت روسيا فيها تعاني مخاض الانتقال من عالم إلى عالم آخر تماماً، ومن نظام إلى نظام آخر تماماً ودرس الكاتب في معهد عال بمدينة روستوف، واشتغل مدرسا للرياضيات، وكان يتعلم بالمراسلة في نفس الوقت في معهد التاريخ والآداب بموسكو. وعندما أتم سولجينتسن عامه الثالث والعشرين شارك في القتال ضد الغزو الألماني عام ١٩٤١، وأصبح قائداً لبطارية مدفعية برتبة نقيب. ويمكن القول أن الوعي الفكري والأدبي والسياسي للكاتب قد تشكل في أشد فترات الحكم الستاليني سوداوية، ولم يكن عمر الكاتب يتجاوز الثامنة عشر- حينما كان ستالين قد بدأ عام ٣٦ أمف حملة تنكيل وملاحقة لكل من جرؤ على التفكير أو المعارضة من الأدباء والسياسيين، وكانت البجدانوفية المتحجرة تلتهم في الأدب الأحياء من الكتاب كل يوم وتزج بهم إلى السجون أو تجبرهم على الصمت، أو تقوم بتجويعهم. وغربت شمس التعددية الأدبية التي استمرت في العشرينيات، وأغلقت المدارس الأدبية أبوابها مثل الرمزية والانطباعية

الأدباء الروس الكبار حياتهم في المعتقلات والمنافي: الشاعر الكبير إكسندر بوشكين مؤسس الأدب الروسي الذي عاقبه بلاط القيصر على «أفكاره الحرة» وتعاطفه مع الديسمبريين فنفاه^(١)، ولم ينج من المنافي والاضطهاد ليرمينتوف، ودستيفسكي، بينما قضى تولستوي نفيه في محطة قطار لخلافه مع زوجته بسبب إصراره على أن يهب الأرض التي يملكها للفلاحين. والروس- السكاري منهم والمجرمون والعاهرات يحفظون قصائد بوشكين، ويرددون أبيات من شعر بلوك، ويقدمسون أدباءهم، ويتطلعون إلى كل مايقولونه تطلعهم إلى الحق.

وقد تكون عودة سولجينتسين ظاهرة أدبية واجتماعية وسياسية معا، وقد تكون مدعاة لمناقشة تاريخ الأدب السوفيتي من جديد على حقيقته: فما الذي يعنيه التعبير الذي شاع عقود طويلة: «كاتب معاد للدولة»؟ وما الذي يملكه الكاتب -أي كاتب- في مواجهة جيوش الدولة ووسائل إعلامها بل وموارئخها؟.. وكيف يمكن لكاتب أن يكون: «معاديا للدولة»؟

إن نظرة على تاريخ الحرب التي أعلنتها الدولة على الأدباء الحقيقيين في روسيا ستنبين: أي عداء هذا الذي عوقب عليه سولجينتسين.

والتعبيرية مفسحة المجال لأغرب ظاهرة أدبية في العالم: أي لظاهرة أن تعتنق الدولة الرسمية مذهباً أدبياً يخصصها، وهو ما لم تقم به دولة من قبل. وقد ولد «المذهب الأدبي الرسمي» للدولة «الواقعية الاشتراكية» في أول مؤتمر للأدباء السوفيت عام ١٩٣٤، ومنذ ذلك الحين أصبح للكتابة الأدبية في الاتحاد السوفيتي فنونا خاصة بها للتهرب من الرقابة، وأصبح على الأديب أن يكون لثيماً قبل أن يكون فناناً بحيث يتمكن من عرض أفكاره بين السطور، وكان جنكيز أيتماتوف أبرز حالات اللؤم الأدبي، فشق طريقه أولاً بقصة حب هي «جميلة» ثم انتهى معارضاً صريحاً، وكان أبرز نماذج اللؤم الذي سقته الدولة للأدب هو ناجيبين الذي صرح قبل موته منذ شهر بيهوديته المكتومة زمناً طويلاً، وبعدها لكل ما هو روسي، وعدائه حتى لفكرة أن هناك قومية روسية - مع ترحيبه وباللغزابة بفكرة أن هناك «قومية يهودية»! وقد رفض سولجينتسين أن يكون الأديب لؤماً يجهر بغير ما يضمرة، وبدأت معارضته للنظام عام ١٩٤٥، فدانته السلطات باعتباره «عدواً للشعب» وحكمت عليه

بأن يقضى ثمانية أعوام كاملة في معتقلات «أرخبيل جولاج» الشهيرة. ولكن وراء تلك المعارضة تاريخاً طويلاً عاشه سولجينتسين، وتجرع مرارته، فشكل موقفه من النظام السوفيتي. فقد كان الشائع حتى وقت قريب أن الشاعر الروسي الكبير سسيرجي يسينين (١٨٩٥-١٩٢٥) قد انتحى، لكن كثرة من النقاد شرعوا مؤخراً في عرض أدلة لا تنتهي على أن الدولة هي التي اغتالته. وكان انتحار الشاعر مايكوفسكي مساء ١٢ أبريل ١٩٢٠ يبدو حقيقة راسخة إلى وقت قريب، حتى برزت قرائن كثيرة تشير إلى أنه لم يطلق الرصاص على نفسه، وأنه لم ينتحر لكنهم «نحروه». وكانت الدولة تلجأ لتلك الوسائل عندما يتعلق الأمر بالكتاب والشعراء المعروف عنهم ولاؤهم للثورة، أما الشعراء أمثال نيكولاي جوميلوف زوج الشاعرة الكبيرة أنا أضماتوفا فقد اعتقل في ٢ أغسطس ١٩٢١ ثم أعدم رمياً بالرصاص في مكان مجهول، دون أن تستطيع زوجته العثور حتى على الأتار القليلة لمثواه الأخير. وكانت هناك أساليب أخرى، ففي ٢٥ أبريل ١٩٢٥ وجه الكاتب الروسي الكبير فيودور سولجوب (١٨٦٣-١٩٢٧) رسالة إلى ليف تروتسكي (الذي اغتاله ستالين بعد ذلك في الخارج) يقول له فيها: «منذ الأول من

نيفا ولم يعثر على جثتها إلا فى مايو ١٩٢٢ ولزم الكاتب الصمت نهائيا. وعام ١٩١٩ بعث الكاتب الكبير مكسيم جوركى (أحد أعزّ الكتاب على الثورة) برسالة إلى رئيس مجلس مفوضى الشعب جريجورى زينوفيف يقول له فيها: «إننى واثق أنه لا يمكن تبرير حملات اعتقال العلماء والكتاب بأية اعتبارات سياسية.. وأرجو أن تتدخلوا شخصيا لإطلاق سراح المعتقلين لأن اعتقالهم حماقة أو ما هو أسوأ بكثير من مجرد حماقة.. ولتعلموا أن الفظائع الوحشية التى تشهدها بطرسبورج فى الأيام الأخيرة تسبب إلى سمعة السلطة نهائيا ولا تثير إلا العقت والازدراء». وفى رسالة أخرى إلى دزرجينسكى وزير الداخلية كتب جوركى عام ١٩١٩ يقول له: «أبلغكم أنى أعتبر هذه الاعتقالات إبادة لأفضل العقول التى فى بلادنا، وأنى أنظر إليها نظرتى إلى عملية بربرية، وأخبركم صراحة أن السلطة السوفيتية لا تثير فى نفسى إلا العداء تجاهها.. وفى رسالة أخرى إلى زينوفيف عام ١٩١٩ كتب جوركى يقول له بشأن اعتقال ابن بيمونوفا الصحفية الثورية: «إن بيمونوفا عاملة ممتازة، ساهمت فى تربية الوعى الذاتى لدى العمال، وأنا شخصيا أعرف ابنها وهو شخص شريف ومخلص، ويجب التحلى بالحذر عند

أبريل هذا العام حرمت من حصتى الوحيدة من الطعام كاثيب، ولم أجد أحصل حتى على ذلك الحد الأدنى من الخبز الذى توفره الدولة لأقل المواطنين. كما أن زوجتى أناستاسيا نيكولايفنا فقدت هى الأخرى حصتها الضئيلة كعاملة فى مدرسة داخلية، وصيرنا معا مضطرين لبئع ملابسنا والقاء بعض المحاضرات هنا وهناك فقط لشراء الخبز مقابل ألفى روبل للربط الواحد. وقد طلبنا مرارا السماح لنا بالسفر للخارج للعمل والعلاج أنا وزوجتى والبروفيسور لوزينسكى المصاب بالسل الذى يتحرك على عكازين، ولكننا كنا نواجه دائما برفض طلبنا. فما هى الدوافع التى قد تكون لدى الدولة السوفيتية لكى لا تسمح لنا بالسفر ولو لفترة قصيرة لتواصل هناك نشاطنا الثقافى وتداوى؟ ولماذا سلمتنا الحكومة جوازات سفر فى ٢ فبراير ثم عادت فمسخبتها منا فى ٢٢ نفس الشهر دون أى تفسير.. إننا بعيدون كل البعد عن تحميل مصائبنا «لنوايا البلاشفة الشريرة»، ولكن بيتنا يتعرض بصورة مستمرة للسرقة والنهب دون أسياپ واضحة».

بعد ذلك مع حلول خريف نفس العام كف سولوجوب عن توجيه اتهاماته إلى الدولة، وتخلّى نهائيا عن فكرة السفر بعد أن ألقت زوجته بنفسها فى نهر

القيام بالاعتقالات». ورد عليه زينوفيف يقول:

«إننى أسمع من بيمينوف لأول مرة منك، وأؤكد لك أننى لم أمر باعتقاله، ومادمت تقول أنه إنسان شريف فإننى سأطلب إطلاق سراحه علي الفور أو تقديم مبررات ملموسة لاعتقاله. إن شعورى أيضا ثقیل هذه الأيام، ولكن لابد من النضال مهما كلف الأمر». وفى يولييه عام ١٩٢١ فى رسالة إلى لوناتشيرسكى وزير التعليم كتب جوركى يمتدح انشاء لجنة خاصة لتحسين مستوى معيشة العلماء وأضاف فى نهايتها: «من الغريب أنهم لم يسمحوا لأكسندر بلوك المحتضر بالسفر إلى فنلندا للعلاج، بينما يسمحون بذلك لأعداء السلطة السوفيتية». وفى رسالة أخرى بعث بها جوركى إلى ريكوف عضو المكتب السياسى للحزب عام ١٩٢٢ كتب يقول: «إذا انتهت محاكمات الاشتراكيين الثوريين بالقتل، فإن ذلك سيكون قذرا بشعا بنية مسبقة، وأرجوكم ابلاغ رأى هذا لتروتسكى وللآخرين، وأمل أن رأى هذا لن يثير دهشتكم لأنكم على علم بأننى أشرت ألف مرة للسلطة السوفيتية ببطلان واجرام عملية إبادة المثقفين فى بلادنا التى تعانى من الأمية وهزالة الثقافة..» وفى ٣ يوليو ١٩٢٢ وجه جوركى رسالة إلى الروائى

العالمى أناتول فرانس يصف له فيها محاكمات الاشتراكيين الثوريين بقوله: «إنها تحضير لقتل الذين خدموا قضية تحرير الشعب الروسى بأخلاص وتفان»، ويطلب منه التدخل لدى الحكومة السوفيتية بهذا الصدد ونشرت الرسالة فى جريدة اشتراكية كانت تصدر فى برلين. وأخيرا كتب جوركى عام ١٩٢٧ رسالة إلى سكفورتسوف المسئول عن تحرير صحيفة ازفستيا، وإلى ستيبانوف المسئول عن تحرير برافدا يقول: «من المعروف أننى لم أفهم ثورة أكتوبر وظللت عاجزا عن فهمها حتى يوم محاولة اغتيال لينين، ويبدو لى الآن أن ما عاق هذا الفهم هو قلقى إزاء مصير البروليتاريا المنظمة داخل حزب البلاشفة. وقد بدا لى أن لينين سيهلك قوى العمال الطليعية ويبعثرها بزجها فى فوضى هائلة، وأكرر هذا هو ما يبدو لى الآن مرة أخرى، مع أننى لا أستطيع التأكد ما إن كانت الأمور على هذا النحو أم لا. فأنا كإنسان أتناول مظاهر الحياة بالعاطفة وليس بالعقل، وستظل هذه صفتى إلى الأبد. إلا أن شعورى بالقربى العضوية مع الطبقة العاملة قد نشأ لدى منذ صباى، ولأزمنى منذ ذلك الحين القلق إزاء مصير العمال، قلق ملح مثل قلق العربى إزاء البشر التى تذعش واحته فى رمال

الصحراء».

هل بعد الحديث عن سولجينستين وعودته إلى روسيا؟ كلا. فقد حاکمت أوساط كثيرة سولجينستين على أساس أنه «معاد للدولة»، وكان لابد من القاء ولو نظرة سريعة على طبيعة الواقع الذى رفضه سولجينستين، الواقع الذى تبلور فيه وعى سولجينستين السياسى والفكرى والأدبى، الواقع الذى دفعه للعكوف بعد سفره إلى أمريكا على عمله الهام «العجلة الحمراء» التى تقع فى خمسة آلاف صفحة وتتناول تاريخ الثورة الروسية وانهايار الامبراطورية فى الحرب العالمية الأولى من ١٩١٤ إلى ١٩١٧ فى شكل مجموعة من الروايات المعتمدة على دراسات تاريخية لأحداث تلك السنوات. وكانت رؤى سولجينستين امتدادا لرؤى كبار الكتاب الروس الحقيقيين الذين «لم يفهموا الثورة» بقدر ما لم تستطع الثورة أن تفهمهم هى الأخرى.

وقد ولد سولجينستين وتشكل فى دائرة الرعب تلك، الدائرة التى لم يجد لها وصفا سوى «العجلة الحمراء» وعندما أعلن عن خلافه مع السلطة السوفيتية، أمرت باعتقاله ثمانية أعوام حتى أفرج عنه عام ١٩٥٣ مع بداية مرحلة ذوبان الثلوج التى حلت بوصول خروتشوف للحكم. وحينذاك نشر سولجينستين روايته المعروفة «يوم من حياة أيفان دينيسوفيتش» عام ١٩٦٦ حيث أدان

لقد نشرت رسائل جوركى هذه فى مجلة «أخبار اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفيتى» فى يناير ١٩٨٩، وكانت قبل ذلك مطوية فى المخازن مثلها مثل وصيته الأخيرة التى لايعرف أحد أين اختفت إلى الآن. وإن كان من المؤكد أن ستالين شخصا قد تسلمها بيده.

لقد ترسخت تلك الأوضاع التى أشار إليها جوركى فى رسائله فيما بعد، وأصبحت مصادرة الأدب والتنكيل والاعتقالات أهون وسائل مكافحة كل أديب حقيقى، بينما نشأت فئة كاملة من الكتاب البيروقراطيين أنصاف الموهوبين، بينما احترف الموهوبون منهم فن «اللوم الأدبى». وعام ١٩٣٥ أرسل القصاص العبقري أندريه بلاتونوف إلى جوركى بمخطوطة لمسرحية جديدة له تناول فيها عمليات التحول والبناء الاشتراكى، وقرأها جوركى بعناية وكتب لبلاتونوف: «إنها مسرحية ممتازة من الناحية الأدبية وهى أيضا من ناحية الشكل مسرحية ممتعة وجديرة بكل التقدير.. فأتنى أن أشير إلى أن لغتها جيدة للغاية».. ومع ذلك لم تشفع توصيات جوركى وظلت المسرحية مع أعمال أخرى كثيرة للمكاتب فى مخازن الدولة ممنوعة من النشر.

بعنف النظام الستاليني، ثم نشرت له روايتان أخريان في الستينيات، ولكن موجة اللف القصيرة كانت قد أوشكت على الانتهاء، فقام اتحاد الأدباء بطرد سولجيتسين من عضوية الاتحاد عام ١٩٦٩. وكان الكاتب قد تمكن في تلك الفترة من تهريب روايته الكبيرة « أرخبيل جولاج » إلى الخارج وهي ثمرة سنوات العذاب التي قضاها الروائي في معسكرات الاعتقال وبعد أن نشرت الرواية في باريس منح الكاتب جائزة نوبل للأدب عام ١٩٧٠. ولكنه لم يتسلم الجائزة لأن السلطات السوفيتية لم تسمح له بذلك ولم تسمح له بالسفر أصلا، بل وقررت في فبراير ١٩٧٤ أن تطرد الكاتب مسقطه عنه الجنسية باعتباره « خائنا لوطنه »، وشجنت السلطات الروائي على طائرة وألقت به كما بدا لها للنمسيان والذبول بعيداً عن وطنه. وقد نشرت صحيفة « ليتراتورنايا جازيتا » الروسية في أواخر أغسطس ٩٤ مجموعة من الوثائق السرية التي توضح موقف الدولة من منح الكاتب جائزة نوبل في حينه، وأولى تلك الوثائق التي لا تحتاج لتعليق المذكرة التالية:

« مذكرة قسم الشؤون الدولية باللجنة

المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي في ١٧ نوفمبر ١٩٧٠ - سرى للغاية. بشأن الحديث مع الرفيق يسيرسن.

إن الرفيق يسيرسن سكرتير عام الحزب الشيوعي الدانماركي قد تناول في حديثه معنا

قبل عودته لوطنه ممالة منح سولجيتسين جائزة نوبل، وطلب خلال حوارنا معنا أن ننقل إلى الرفيق بريجنيف ما يلي: أولا أن منح سولجيتسين هذه الجائزة هو من دون شك خطوة عدائية تجاه الاتحاد السوفيتي وأن الدعايات الغربية تسعى للاستفادة من تلك الخطوة بهدف تأجيج حملة معادية للسوفيت والشيوعية، مركزة الاهتمام على الاجراءات التي سوف تتخذ في حق سولجيتسين. ومن الأهمية بمكان في هذه الحالة منح تلك الدعايات من تحقيق مراميها. ولذلك فإنه من المحبذ أن يتم تنظيم أنشطة مختلفة يقوم بها عدد من الكتاب والشخصيات البارزة في الغرب لاستنكار منح سولجيتسين تلك الجائزة، وإذا لم يمانع الرفاق السوفييت فمن الممكن أن يتقدم الكاتب الدانماركي والشيوعي المعروف هانس شيرفيج بتلك المبادرة مع المحامي كارل مادش...». أما الوثيقة الثانية فموقعة باسم أندروبوف الرئيس السابق للاتحاد السوفيتي، وكان في ذلك الحين رئيسا للمخابرات السوفيتية. كتب يقول:

« ١٨ أكتوبر ١٩٧١. سرى للغاية. إلى اللجنة المركزية للحزب. نبعث اليكم بصورة من الرسالة التي وجهتها لجنة نوبل للجوائز إلى الكسندر سولجيتسين، علما بأنه قد تم الحصول على تلك الصورة بوسائل خاصة.

وسولجيتنسين الذى أعلن أنه لن يعود إلى روسيا إلا إذا أسقطت عنه تهمة الخيانة العظمى، ومع ذلك فقد تمهلت السلطة، فلم تعلن تبرئته من تلك التهمة إلا فى سبتمبر بعد وقوع انقلاب أغسطس ١٩٩١. وعام ١٩٩٠ مع توقيع جورباتشوف لمرسومه بالعفو عن الأدب والفكر، كتب سولجيتنسين من منفاه مقالا مطولا بعنوان «كيف نصلح روسيا» نشر فى حينه فى ملحق خاص من «ليستراتورنيا جازيتا» و«كمسولسكايا برافدا» ووزعت منه عشرين مليون نسخة. وفى تلك المقالة كتب سولجيتنسين يقول: «لقد أعلنت ساعة الشيوعية دقتها الأخيرة، ولكن صرح الشيوعية الأسمتى لم يسقط بعد، وأخشى ما أخشاه أن نسمح تحت حطام ذلك الصرح بدلا من أن نتحرر منه» وصور سولجيتنسين واقع روسيا قائلا: «لقد ضاعت علينا سبعون عاما وخسرنا ثلث تعداد شعبنا فى الحرب العالمية الثانية، وبددنا رخا منا السابق، ودمرنا طبقة الفلاحين وقراهم، وأغرقنا الحقول فى البحيرات الصناعية وحولناها إلى مستنقعات، وسممنا الأنهار والبحيرات والأسماك، وشوهنا ضواحي المدن بالمصانع البدائية، واغترفنا من ثرواتنا الطبيعية وبعتها فى الخارج دون شفقة أو رحمة، وأرهقنا نساءنا بالعمل الشاق وفصلناهن عن أولادهن، وأغرقنا الأطفال فى الأمراض والتوحش والتعليم المزيف، أما الصحة فبلغت

ومرفق أيضا نص الخبر المخصص للنشر فى الصحف عن تقليد الكاتب ميدالية نوبل وشهادتها. يورى أندرويوف رئيس لجنة أمن الدولة».

وعندما طردت السلطة الكاتب إلى الخارج لم يكن أمامه سوى القبول باستضافة الكاتب الألمانى هنريك بول له لفترة شد بعدها رحاله إلى سويسرا ثم انتقل للإقامة فى أمريكا عام ١٩٧٦ حيث اشترى لنفسه ضيعة صغيرة فى ولاية فيرمونت من مستحقاته عن كتبه، وهناك وسط الغابات انكب على صياغة أعماله الأدبية وفى مقدمتها «العجلة الحمراء».

ومع الإعلان عن إعادة البناء والبيرسترويكا ردت السلطات الاعتبار إلى أولئك الذين تصدوا للنظام البيروقراطى السابق، وفى أغسطس ١٩٩٠ وقع جورباتشوف مرسوماً يعيد به الجنسية إلى ٢٣ كاتباً ومنحهم بمقتضى نفس المرسوم حق العودة لروسيا، وفى نفس العام منحت روسيا البيضاء سولجيتنسين جائزة الأدب، فاتصل الأديب الكبير من مكتبته بنيويورك بوكالة تاس وطلب منها أن تنقل للجنة الجوائز أنه مع تقديره لمنحه الجائزة إلا أنه لا يستطيع أن يقبل جائزة عن كتاب لا يستطيع المواطنون فى بلده أن يحصلوا على نسخة منه، وفى نفس العام أعيد الأكاديمى ساخاروف أحد أقطاب المعارضة السياسية من منفاه فى مدينة جوركى، وأعيدت الجنسية إلى

عندنا أقصى درجات التدهور، وليس في روسيا أدوية، كما أن شعبنا قد نسي منذ زمن الغلاء الصحي، وتعيش الملايين منه بلاسكن حتى الآن». وفي نفس المقالة دعا سولجيتسين إلى إنشاء اتحاد سلافي يضم روسيا وأوكرانيا وبيلاروسيا فقط، بدون جمهوريات آسيا الوسطى والبلطيق. وكانت تلك الرؤية تختلف عما دعا إليه جورباتشوف -لفظيا- من ضرورة إعادة بناء الدولة الاتحادية على أسس جديدة، ومن ثم انقضى جورباتشوف ينتقد مقالة سولجيتسين تلك بعنف في مؤتمر نواب الشعب. وهكذا لم يعجب الكاتب السلطة مرة أخرى، ولم يدفعه العفو إلى الاتفاق معها. مع أن نظرة دقيقة إلى برنامج الكاتب السياسي ستكشف عن أنه في حقيقة الأمر برنامج التخلي عن الأطماع الروسية في جمهوريات آسيا الوسطى وجمهوريات البلطيق، وبناء دولة ثلاثية اتحادية تعتمد على ماتراكم من أسس للعلاقات التاريخية فقط بين الشعوب السلافية الثلاثة. ومع استعراض سولجيتسين لتصوراته الأخرى في مجال الإصلاح الاقتصادي والديمقراطية فإنه -لأنه كاتب ديمقراطي بالفعل- ينوه بأنه يمتنى أن تتم تلك التحولات التي يشير إليها: «دون قسر أو ملاخقات». ويعلم سولجيتسين عدم إيمانه بالأحزاب التي لا يفضي قيامها إلا لتمزيق الشعب الواحد، وعدم إيمانه بالمؤسسات

الديمقراطية الحديثة مكتفيا بالدعوة لديمقراطية الوحدات الصغيرة في القرى والأحياء، ويعرض لفكرة الإصلاح التدريجي رافضا منهج الصدمات الاقتصادية والسياسية. أما عن الأيديولوجية التي تحتاجها روسيا فإنها في نظره «الوطنية». ولكن لا بد في البداية أن يحس الظالمون بالندم لكي تتم المصالحة داخل المجتمع، ولكن أحدا لا يرغب بعد في الشعور بالندم». وسرى في كل ذلك ملامح من رؤى ومعتقدات كبار الكتاب الروس القائمة على خليط من الأفكار الشعبية والقومية والوطنية، ومشاعر الندم والشفقة والتعاطف مع الآخرين.

ومنذ أن بدأ سولجيتسين رحلة عودته الطويلة إلى روسيا في ٢٧ من مايو الماضي، حتى وصلها في ٢١ يوليو وهو يثبت أنه كاتب أصيل، قطع من أجل شعبه رحلة منهكة بالقطار وقد تجاوز السبعين، منعشا في الذاكرة قيم الأدب الروسى التي قطعها كبار الأدباء من قبل، رحلة الكاتب الثائر الكسندر راديشيف (١٧٤٩-١٨٠٢)، والرحلات الشاقة المشابهة التي قام بها على عربة تجرها الخيول قادته في أشق الظروف من بطرسبورج وكانت العاصمة إلى موسكو، ورحلة أنطون تشيخوف وهو مصاب بمرض السل إلى جزيرة ساخالين ليصف كيف يعيش المسجونون والمنفيون فيها، واندفاع الشعبين للاتحام بالشعب في

القرى والأرياف. وكان الكاتب الذي اختلف مرة مع النظام السوفييتي، ثم مع جورباتشوف، يواصل اختلافه مع النظام الحالي خلال رحلة عودته بين الناس، فسأعلن: «إننا نجد أنفسنا الآن كما سبق أن تنهأت تحت أنقاض الشيوعية في حركة هدامة حمقاء، ومن أمثلة تلك الحماقة عملية التخصيص وصكوك التمليك التي كانت كارثة على الشعب». واستعدت الصحف لاستقبال سولجينتسين على طريقتها الخاصة، واستعدت القوى المختلفة لاستقباله كل وفقا لمواقفه الخاصة. فقد نظر اليه الشيوعيون برؤية وشك، وهي مسألة مفهومة، خاصة بعد أن أيد سولجينتسين القصف الذي قام به يلتسين لمبنى البرلمان مختتما بذلك صراعه مع البرلمان في أكتوبر ١٩٩٣. كما استعد الاصلاحيون لاستقباله بدرجة كبيرة من مشاعر العداوة بعد أن قال وهو في طريقه لروسيا: «إن الديمقراطيين لم يجدوا وسيلة لعلاج روسيا من الشيوعية سوى نهجها وتدميرها بالكامل». أما الصهاينة فقد حاولوا تأليب الرأي العام على الروائي، وكانت مقالة ليف نغرزوف في «الاخبار الروسية» من أعنف المقالات في ذلك المجال، حيث اتهم الصحفي سولجينتسين بالعداء للسامية، بينما أدلت زوجة الأكاديمي ساخروف- وهي من أعلام الحركة الصهيونية-

بحديث للتليفزيون تحقر فيه من قيمة عودة الكاتب لروسيا. وهكذا وجد الروائي الكبير نفسه في خلاف مستحكم مع كافة القوى، لأن له «موقفه الخاص ورؤيته». وعندما وصل الكاتب إلى موسكو فإنه في أول حديث له لبرنامج «حصاد الأسبوع» التليفزيوني قال بصدد احتمال لقائه بالرئيس يلتسين: «إن موقفى من الرئيس الروسى معقد، وأفضل الآن أن أنتظر حتى ألتقى به ثم أقول بعد ذلك رأيى بالكامل». ومع أن الكاتب قد أعلن مراراً أنه لا يعتزم الانضمام لأى حزب سياسى، إلا أن ذلك لا يعنى مقاطعة الحركة الاجتماعية بمعناها الواسع، بل إن واجبه يحتم عليه- على حد قوله- أن يقول رأيه فى كل ما يجرى ويس مصلحة بلده.

إن عودة سولجينتسين ظاهرة سياسية، تصور بدقة قوة الكلمة الأدبية، ولاشك أن الروائي الكبير جدير بالتقدير، ليس لأنه يوافقنا الرأي، ولكن لأنه صاحب رأى. وقد بدأ سولجينتسين صنوا للحقيقة الشجاعة عندما وقف دون خوف فى وجه آلة الدولة الحديدية وعندما تكلم فى أشد ساعات الظلمة فدفع ثمن موقفه خلافاً «للمدعراطيين» من الروس الذين تكلموا حينما أصبح الكلام مباحاً بمرسوم من الدولة.

إن عودة سولجينتسين ظاهرة سياسية، تصور بدقة قوة الكلمة الأدبية، ولاشك أن الروائي الكبير جدير بالتقدير، ليس لأنه يوافقنا الرأي، ولكن لأنه صاحب رأى. وقد بدأ سولجينتسين صنوا للحقيقة الشجاعة عندما وقف دون خوف فى وجه آلة الدولة الحديدية وعندما تكلم فى أشد ساعات الظلمة فدفع ثمن موقفه خلافاً «للمدعراطيين» من الروس الذين تكلموا حينما أصبح الكلام مباحاً بمرسوم من الدولة.



وواصل سولجيتسين اقتراحه الذى كان أعنف من رفضوا مطالب بالحقيقة الشجاعة عندما تصدى لجورباتشوف، ثم اختلف مع الاصلاحات التى تجرى الآن، وفى كل ذلك كان سولجيتسين يحاول أن يتطابق فقط مع سولجيتسين لا أكثر: الروائى الذى كان أعنف من رفضوا سلبات التجربة الاشتراكية والروائى

(١) والديسمبريون: ثوار روسيا فى بداية القرن قبل اندلاع الثورة البلشفية، كانوا يعتمدون سلاح الاغتيال الفردى لتحرير روسيا من استبداد القيصرية.

الناقد التونسي محمد بن حمودة:

السينما الجديدة

تفضح عورة الوعي

أجراه في باريس:

د. مجدى عبد الحافظ

المسئولية، ذلك القلق الذى يهابه الكثيرون، بعدما امتادوا على الثنائيات المريحة والوعى المباشر. التفتت به «أدب ونقد» فى باريس وأجرت معه هذا الحوار:

سينما الدولة

فى البداية نسأل عن الخطوات الأولى التى بدأتها السينما التونسية. فقال:

- السينما فى تونس بدأت كسينما دولة، من خلال الوكالة القومية للإنتاج السينمائي، التى تحتكر -وما زالت- التوزيع، وينص قانونها الاساسى على ضرورة مساهمتها بنسبة لا تقل عن ١٠٪ من رأس مال أى فيلم تونسي يتم

الكاتب والناقد الأدبي والسينمائي «د. محمد بن حمودة»، أحد المنظرين للسينما الجديدة واتجاهاتها فى تونس، له إسهاماته النقدية الأدبية، التى تتوازى وتتقاطع مع إسهاماته السينمائية، فى التبشير بحداثة من نوع مختلف، لاتلقى بهوم الواقع فى أحضان «الأخر» الغربى بقدر ما تتفاعل مع هذه الهوم حتى تتجلى «الذات» الخاصة. وهو يدرس الأدب بجامعة تونس، ويرى أن الصدمة الفكرية التى فجرتها السينما الجديدة فى تونس، لم تلق صداها -كما ينبغي- حتى الآن بين الجماهير، مؤكداً أنها عادة الأفكار المغايرة التى تقلق الجميع وتحملهم

منظوراً آخر، في تناول الحياة الاجتماعية التونسية، والميزة التي ظلت تشتملها جميعاً أنها ذات مضمون سياسي عملي، ولكن مع «رياح السد» أصبحت السينما التونسية لأول مرة جريئة في تشخيصها للقضايا، فيحسب هذا الفيلم، لم تعد السلطة التي تقاوم نماء الحس الذاتي لدى المواطن التونسي، محصورة في السلطة بمعناها السياسي، والمؤسساتي الذي تظله أشكال القمع والحزبية، وإنما تابعها المخرج في تجلياتها الميكروفيزيائية، ليكتشف أن السلطة مثبتة في كل مواقع المجتمع، في اللغة، وفي العرف الاجتماعي، وفي المصلحة.. وجميعها زوايا نظر لرؤية واحدة للعالم والمجتمع، وهي رؤية الأب الذي يمتلك كل من حوله إلى حد الإجحاف. فبطل الفيلم شاب يجد مصاعب نفسية في التحول إلى رب عائلة، أي لا يستطيع ولايستطيع محاكاة الأب، وهو الذي خبر أنانية وجبروت هذا الأب، من خلال اغتصاب جنسي تعرض له من صاحب العمل الذي كان يعمل عنده وهو طفل، والجديد في هذه الرؤية، وهو ماواصلته الموجة الجديدة، هو تخطي واحدة الصوت التي تميزت بها السينما القديمة، عندما حاولت أن تكون

إنتاجه، وواكب هذا توفير الدولة لمنح دراسية للطلاب التونسيين لدراسة السينما في فرنسا وبلجيكا أساساً، وبالطبع لم يزد معدل الإنتاج السينمائي في تلك الفترة الأولى، على فيلمين على الأكثر سنوياً. ومن أشهر الأفلام التي أنتجت آنذاك، فيلم «الفجر» ويغلب عليه الطابع الواقعي، حيث جاءت أحداثه عن الحركة الوطنية التونسية في مقاومة الاستعمار، وتميز هذا الفيلم باشتراك مطرب مشهور في تلك الفترة في بطولته، وهو المطرب «أحمد حمزة»، صاحب أغنية جاري ياحمودة- إلى جانب راقصتين للفن الشعبي هما «زينة» و«عزيزة».

خارج التطابق

وماذا عن الموجة الجديدة في السينما التونسية؟ الحقيقة أن فيلم «رياح السد» للمخرج النوري بوزيد، يمثل نقطة فاصلة بين مرحلتين في السينما التونسية، رغم أنه ليس أول محاولة لترشيده هذه السينما، خاصة أنه لم يعتمد كلياً على إمكانيات الدولة، مما أتاح له قدراً من استقلاله هو نفسه ورهاناته. وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى فيلم «السقراء» للمخرج الكتاري، وفيلم «شمس الضياع» وغيرهما من الأفلام التي بدأت تطرح

بحيث لا يستطيع أن يدرك من تجربته للغيرية إلا علاقة التطابق أو التناقض مع الآخر، وأصبحت الشخصية السينمائية الجديدة على النقيض تماماً من ذلك، إذ تتسم بالوعى الإشكالي وبقدرتها على التعامل مع التناقض دون إلغاء أطرافه المتعددة، إلي حد أن فيلماً مثل «ياسلطان المدينة» لذويب، قد سار على هذا النحو، إلى درجة إرهاب الطاقة الاستيعابية للمتفرج، وذلك لحرص المخرج الشديد على أن يضيف حياةً على جميع شخصيات الفيلم، برغم كثرتها وتناقضاتها. وفي هذا الإطار كان نصيب فيلم مفيدة الثلاثي «صمت القصور» أفضل، إذ استطاعت بذكاء ونزاهة أن تراعى المقادير المعيارية، لإحكام هذه المعادلة في التجاور والتلاصق، بحيث أنهكت إلى أقصى حد قطبية المركز والهامش، ولم يعد بالضرورة المركز هو البؤرة التي يختص بها البطل دون غيره، ولم يعد الهامش قدر الشخصية السلبية -السنيذ-

سلطة الأدب

لنا أن نسالك عن الأبعاد الجمالية التي احتوت عليها هذه السينما في ظل هذه المقارنة النظرية والتطبيقية بين الجديد والقديم في السينما

صدى لأصوات متعددة في إطار الفيلم الواحد، بحيث أن الفيلم أصبح يشبه السيمفونية أكثر مما يشبه الكتاب، فأساس السينما الجديدة هو خيار أخلاقي، قوامه مواجهة تجربة الغيرية، خارج إطار التطابق وإلغاء الاختلاف، والتعددية، وذلك بإقحام الانفصال ضمن تعريف الذات نفسها، ومن مفعولات هذا الاختيار وه الاعتبار للسلب، إذ يعتنى المخرج بأن يضيف حياة، وأن يقتنص أقصى ما يمكن من المعنى، الذي يحف بالشخصية السلبية في الفيلم، بحيث لا تصور كما تعودنا على ذلك في السينما العربية- بأن تكون مجرد عورة للبطل.

ومن النتائج الأخرى انزياح الفاعل السينمائي نفسه في هذه الأفلام الجديدة، من كل النماذج البشرية التي تتعامل معها السينما العربية عموماً، إذ فك الارتباط مع صورة الأب من ناحية مثال الشخصية المتوحدة المتجانسة، وهو ما يجعلها بؤرة للمعنى، ومحلاً للإيجابية، مما يجعله مكتملاً بذاته، غير محتاج لتعليم الآخرين والاستفادة بخبراتهم، كما فك الارتباط أيضاً مع الإنسان العامي، من حيث أنه إنسان مباشر يرفض أن ينخرط في تجربة إعادة صهر لوحة قيمة، وأفق وعيه

يحمل كاميرا، ويريد أن يصور كل شيء، فاختيار المخرج للكاميرا كموضوع إشاري لماهية الغرب، اعتمد على واقعة، أن العين هي العضو الأكثر امتلاكية، وأن الغرب يريد أن يأكلنا أكلا، والطريف في الفيلم أن كل المواجهات التي جابهها هذا الصحفي مع شخصيات الفيلم، ورغم تعدد مشاربها، كانت تتكثف في مباراة بصرية وجهية، لا يمكن أن يباشرها الكلام دون أن يبقى فضيلة من المعنى. وخلو الكلمة من كل تصيد قيادي، ساعد المخرجين على مسوحة الكلمة بإظهار ما يضمه المجاز عبر التأليف بين الصوت والصورة الصوتية، وبين الحركة المزاجية وحيثيات الموقف، ومع ذلك.. ويحكم أن هذه السينما لاتزال في مرحلة بناء ذات، فهي لم تدفع عمل الإرباك للبنيّة السردية الأرسطية، إلى حد تكسر فيه خطة العقدة وحلها، لتستقل المشاهد بنفسها أكثر فأكثر، بحيث يتم التركيز على بعدها القطاعي، وتجنب اختزال الفيلم إلى كلية معنوية عامة، ونظراً لحساسية موضوع «صمت القصور» الذي يعالج وضعية المرأة في تونس الخمسينيات،

استتبعا لهذه الاختيارات النظرية السابقة، وعلى اعتبار أن الشكل -أيضاً- مضمون، أؤكد على أن تعدد الروافد التي يستند إليها المخرج (محلية وعالمية، سياسية واجتماعية، رمزية وذرائعية...) تجعله يعدد من أساليب تعامله مع مواضيعه، وأول مايمكن ملاحظته، هو الميل إلى اعتماد سينما محضنة، وذلك بقصد تحرير العمل السينمائي من سلطة الأشكال الأدبية وسائر الأجناس غير السينمائية، وهو مايترتب عليه، أولاً: الإصرار على جانب الفرجة في السينما، فتجد للكاميرا دوراً مركزياً في تحرير الرسالة، ومن مظاهر هذا الاختيار الاقتصاد في استعمال الكلمة، والإكثار من توظيف الصمت، على اعتبار أنه في السينما، كما في الرسم، صمت المقول يعطى الفرصة للمعنى بأن ينكشف. وثانياً: تحرى أن يكون الحد الأدنى الذي لايمكن الاستغناء عنه في استعمال الكلمة، خالياً من كل توجه قيادي، أي أن الكلمة لاتأخذ على عاتقها المتفرج، لأنها لاتستوفي معنى المشهد، وهذه التقنية هي نفسها ماميزت فيلم «بيزنس» لثوري بوزيد، الذي عالج خلاله مشكلة علاقة الأنا الثقافي بالآخر



فإن المخرجة لم تذهب بعيداً في حفر المشاهد بشكل يجعلها تستقل بإشاراتهما، بعضها عن بعض، إلى حد استقطاب الانتباه بشكل لا يذيقها ضمن الإشكالية العامة، وهي القضية النسائية في تونس.

ومن هذا المنطلق أرى أن طرح السينما بوصفها ممارسة جمالية، ينبغي أن يكون في إعادة تشكيل العادات الحركية الحية، بل والعملية، التي تحتاج لمراجعة أساليب توظيف ملكة الانتباه.

وكيف ترى انتشار هذه المفاهيم التي اعتمدتها السينما الجديدة التونسية في الوطن العربي؟

الحقيقة أن السؤال عن كيفية انتشار السينما التونسية في الوطن العربي، عيبه أنه يفترض أن مثل هذا المباشر والعامى.

حكمت وأنور وحب الوطن

نورا أمين

بعد أن قدمت لنا نبيلة هبيد نموذجاً فريداً للوطنية في «كشف المستور» الذي ينتهى نهاية تنافس نهاية «الإرهابى» وتصنع من البطلة شهيدة في حب مصر، تقدم لنا نادية الجندى نموذجاً فريداً آخر لحب الوطن، يندرج تحت بند التضحية بالجسد في سبيل الوطن، وبالتحديد تضحية الراقصات والعوالم بالجسد بمضاجعتين للرجال من أجل «إنقاذ مصر»..

بعد أن يبدأ الفيلم بلقطات متتالية للبطلة ببذلة الرقص الشرقى مع إشارة إلى بعض أسماء العواصم الأوروبية (لنفهم أن الرقص يتم في أوروبا) وظل

تبعه على رأس رجل يمر في الخلفية، نرى عنوان الفيلم «الjasوسة حكمت فهمى» بعد أن كنا نتوقع عنواناً آخر يبدأ بـ «الراقصة» بدلاً من «الjasوسة». ومع أن حكمت مشهورة بوصفها راقصة أكثر منها جاسوسة، إلا أننا نوافق على اسم الفيلم على اعتبار أن الجاسوسية لحساب الوطن تبرئ حكمت من تهمة الرقص (إذا كان تهمة في حد ذاته) إلا أن أسلوب السرد الذي يبدأ به الفيلم ليعبر عن وجود رجل ما في الظل (نعرف فيسما بعد أنه الجاسوس الألماني إبيل الذي قام بدوره فاروق الفيشاوى، وراء البطلة يحركها ويؤثر عليها، يعتبر أسلوباً

ولظهور شخصية أنور السادات فى الفيلم رونق خاص، فهو شخصية مؤثرة فى الفيلم، ومؤثرة أيضاً فى حكمت فهمى نفسها بحيث نستطيع أن نقول أنه هو الذى فجر فيها الحس الوطنى (وفقاً لرؤية الفيلم) وطوره إلى أن رأيناها تكاد تضحى فى نهاية الفيلم بروحها وحياتها- هذه المرة- حتى لا تفشى أسرار الخلية الوطنية التى تعمل معها برئاسة عزيز باشا المصرى وعضوية أنور السادات، تلك الخلية التى أقنعتها بنقل المعلومات الحربية من حبيبها الجنرال الإنجليزي إلى حبيبها الآخر- الذى اكتشفت زيفه- الجاسوس الألماني يدعى أن ألمانيا سوف تؤازر مصر فى استقلالها عن الانجليز إذا ما انتصرت عليهم. ومع ذلك أعتقد أن أسلوب أداء شخصية السادات لم يكن موفقاً، ليس فحسب بسبب المبالغة التى اتسم بها أداء معظم الممثلين، ولكن أيضاً بسبب وعى الممثل الزائد بأنه يؤدى شخصية السادات، ذلك النوع من الوعى الذى يشعر المتفرج أنه لا يشاهد شخصية من لحم ودم عاشت وماتت وإنما يشاهد رمزاً سياسياً ووطنياً، أو يشاهد رئيس جمهوريته الأسبق فى فترة من شبابه، وتمتد هذه السذاجة- ويشهد عليها ضحك المتفرجين فى قاعة العرض- إلى تكوين المشاهد التى تجمع بين نادى

ساذجاً أقرب إلى السرد فى الأفلام القديمة الصامتة، وذلك على مستوى الصورة السينمائية، ومنطق الأحداث، بل وأيضاً أداء الممثلين المبالغ فى تعبيرات الوجه بشكل يحول بين المتفرج وبين أن يصدق الشخصيات أمامه وللدرجة التى تجعله يضحك بسخرية فى الوقت الذى يتوقع منه صناع الفيلم أن يندمج ويتأثر فيه.

ولحق فإن نادى الجندى قد برعت فى أداء الرقصات التى امتلأ بها الفيلم، كما استطاعت أن تقلد أسلوب الرقص فى تلك الفترة، وخاصة فى الجزء الأول من الفيلم، حيث أصبحت الملابس والقبعات التى تهوى ارتداؤها مبررة إلى حد ما، ومع ذلك علينا أن نعترف أن عثور نادى على شخصية نسائية تجمع بين الرقص والوطنية أو ممارسة السياسة فى إحدى صورها كان بمثابة «لقية» تجعلها ترقص وتغنى (بما أن هذه هى هوية الشخصية) وترتدى ملابس تكشف أكثر مما تستر، فى الوقت نفسه الذى تستطيع فيه أن تعلن عن فيلمها على أنه «ملحمة سياسية» ربما تجعل من بطلته شخصية وطنية فعلاً- وليس فنية فحسب- لمجرد تعرضها لقصة واقعية لم يتعرض لها أحد من قبل، خاصة إذا كانت هذه القصة تجمع بينها وبين أنور السادات (الذى يقوم بدوره أحمد عبد العزيز).



وأحمد عبد العزيز وبالذات حين تقول
له حكمت: انت متجاوز يا أنور؟
أنور: أيوه

حكمت: وبتحب مراتك؟

أنور : أيوه، بس ياريت تكون
هى بتحبنى قد ما أنا بحبها،
عارفة مين مراتى يا حكمت؟..
مصر.

فترى ملامح التأثر والانفعال على
وجه حكمت على طريقة يوسف وهبى،
قبل أن ترى نفس هذه الملامح مرة
أخرى حينما يفاجئ البوليس الإنجليزى
عوامة حكمت وتساعد أنور على
الهروب فتقول له: «مصر محتاجاك
انت يا أنور..» ويضحك الجمهور من
جديد، ولكن هذه المرة لأنه يعلم كيف
ولماذا احتاجه الوطن فيما بعد..!

أما الجزء الأخير من الفيلم
فيستعرض ألوان التعذيب التى وقعت
على حكمت فهمى والتى استلزمت أن
تضخم نادبة الجندي بالماكيناج
والملابس المبهرة والشعر المستعار
حتى تقدم بصدق بعض اللقطات التى
تعذب الجمهور برويتها قبل أى شئ
(وهى تتنوع من الشد على جهاز
التعذيب، إلى تغطيس الرأس فى المياه
حتى نقطة الاختناق، وإلى حرق الجلد
بماء النار، مع ما يصاحب ذلك بالطبع
من ضرب وإهانة) لما فيها من فجاجة.
ثم تنتهى أحداث الفيلم بمشهد إعدام

حكمت رميا بالرصاص على يد الإنجليز،
حيث يسألها الجنرال حبيبها، المتالم
لموقفها، للمرة الأخيرة، عن أعوانها أو
سبب خيانتها له فتقول: «مصر»، ثم
يتركها تنطق بالشهادة بالإيقاع البطئ،
ويعطى إشارة إطلاق الرصاص، قبل أن
يظهر فجأة- وفى الوقت المناسب
بالضبط- أنور ومعه زملاؤه أو «مصر»
لإنقاذ حكمت والانطلاق بها..! حتى
لاتموت نجمة الجماهير المنتصرة
دائماً.

هكذا، وبعد أن تفنن صناع الفيلم فى
تقديم كافة المقبلات السينمائية فى
إطار ساذج من السرد السينمائى،
وبدعوى وطنية ذات مفهوم فريد،
تنتهى ملحمة «الجاسوسة» حكمت
فهمى» بنفس هذا العنوان الذى ظهر فى
البداية، لكن هذه المرة نكون قد فهمنا
لماذا نرى كلمة «الجاسوسة» بدلاً من
«الراقصة» قيل اسم حكمت فهمى، تلك
الراقصة الوطنية زميلة كفاح السادات
فى شبابه، ونموذج المرأة التى تتفوق
فى تخفياتها على نبيلة عبيد فى كشف
المستور الجسدى بسخاء على
المتفرجين، وكل ذلك دون حتى أن
تموت فى النهاية.. فقط أتساءل: ماذا
بقى للبطلات حتى تقدمه فى أفلامها
المقبلة بعد أن قدمت هنا كل ما يمكن
تقديمه وأكثر..؟!

دفاتر العامية المصرية

للشاعر سمير عبد الباقي

أشرف أبو جليل

مثل حكيم قرية عجوز ، جلس سمير عبد الباقي على مصطبة شعر العامية ليقول خلاصة تجربته، ويبوح مثل عاشق مهزوم أو فارس عاد من حربيه الأخيرة مطعوناً فى ظهره، يخلط فى قوله بين الحزن الدفين والانتكسار، بين الايمان بالحلم والشك فيه، تارة تأخذه العاصفة فيلجأ إلى إيقاع سريع من مخبئون المتدارك، وتارة يجلس هائناً، يلقي الرباعية إثر الرباعية، محملة بخبرات الفارس المنكسر، أو الشيخ العجوز، مرة يحس بأنه ما يزال فوق المنبر القديم فتأخذه حرارة الموقف إلى الصراخ فى الجماهير، وتارة يجد نفسه وحيداً فلا يملك إلا لغة

الهمس ومحاوره الذات فى هدوء وشفافية . فى صمت - وعلى نفقته الخاصة- صدر لشاعر العامية سمير عبد الباقي خمسة دواوين شعرية هى (رؤيا الحر الفقير لله النكدى الكفران ابن عبد الباقي ليلة موت الحلوانى الى بنى مصر - شكاوى الفلاح الغشيم عن التمثال المحطم للزعيم السليم - رباعيات ابن عبد الباقي - كتاب الأراجوزات المصرية- مواجه مصر على هوامش دفتر جبرتى العصر) ورغم أنها دواوين منفصلة ومقسمة إلى عدة أشكال من الأداء الشعرى مثل الرباعية والمقطوعة، والزجل المقفى. وشعر

النأي، تاهت قناديل العشاق فى ليالى
الغربة - لكنى قدرت أعرف إن النار فى
كثير م الأحيان بتكون باردة، والعسكر
مش دايماً حراس، واللى بيدوسوا فى
قلب الإنسان مش دايماً أنجاس".

هكذا يبدو عالم الشاعر سمير عبد
الباقى دون يقين يقف عليه، اهتزت
جميع قيمة ووجد نفسه بعد عمر
تجاوز الخمسين ورحلة تجاوزت
الأربعين كتاباً ومشواراً حزبياً طويلاً،
وانتماء فكرياً أودع بسببه المعتقل
يوماً ما، وجد بعد كل هذه الرحلة إن
عليه أن يراجع نفسه ويكفر بجزء أو
أجزاء من حياته، ويتخلى عنها، بل
أحياناً يعدّها نوعاً من الغباء، وعليه أن
يقهر ذاته ويسب عقله ، هكذا وضعته
العشر سنوات الأخيرة فى مأزق وجود
مدمر ، جعلته يشك فيما مضى من
عمره وما آمن به من قيم ، وما يحدث
الآن، بل تخطى شكّه الزمن الراهن
ليرسم صورة سوداء لمستقبل أت تكون
الطامة الكبرى فيه طامة علمية على
البشرية جميعاً، طالما أن العلم مسخر
لخدمة المصالح السياسية.

وهو فى بحثه عن أسباب أزمنته
الحالية قلق متوتر لا يصل إلى
المتسبب الحقيقى فيها، فتارة يلقي
باللوم على من غرروا به وجعلوه بوقاً
لهم يرسم صورة وردية لهم يوزعها على
الفقراء والجماهير مبشراً بمستقبل

التفعية وأحياناً المزوجة بين هذه
الأشكال، رغم هذا التنوع فى الشكل
الظاهرى للدواوين إلا أن متذوق الشعر
سيلاحظ أنها تجربة واحدة من الكتابة
المفتوحة التى لا تأخذ خبرة محددة
ذات حدث معين فى زمن معين وإنما
تحدث عن مطلق الهم الإنسانى ،
فالشاعر فيها فى موقف محموم، وفى
العشر سنوات الأخيرة شهد - كما شهد
أبناء جيله - عالمً ينهض غير عالمه
القديم لا يجدى معه التمسك بالحلم أو
المبدأ السياسى والفكرى بصورته
الجامدة، عالمً أكبر من قيد
الأيديولوجيا، تختلط فيه الأوراق ،
وتنتقل القيم فيه من المطلق للنسبى ،
مما يجعلك تراجع مفاهيمك القديمة
عن الديمقراطية ، الاشتراكية، الوحدة
العربية، حتى علاقاتك بالناس، الحب ،
الكره، الشعر، الثورة، العدو ، الالتزام،
الحرية ، فقد فقدت هذه المصطلحات
معانيها القديمة، وأكسبتها العشر
سنوات الأخيرة معانى جديدة ربما
تصل إلى النقيض من المعانى القديمة
لهذه المصطلحات:

"شاب الزمن اتغير، الكون اختل ،
وصبح الفقر بيتحسر على أيام المحتل،
حيات التوت حرمها الدودع الأطفال ،
الشعر خرج من اهتمامات الشرطة،
والطفل صبح حلمه يستبدل قمره
القضة بربع دولار، خمدت رنة أنثأت

أجمل بينما واقعهم الفعلى غير ذلك . الحياة .

فهناك الاشتراكيون الإنتهازيون المتطلعون للسلطة فقط على حساب أى شئ حتى لو كان بيع قبر لنين فى أسواق الرأسمالية .

وتارة يلقي الشاعر باللوم على نفسه وكيف أنها خدعت بتلك الأوهام ، وباعت حلمها الحقيقى ، وأسكتت لسانها وصوت ضميرها تحت دعاوى الإلتزام الحزبى .

وتارة يلقي الشاعر باللوم على الجماهير وكيف أنها صدقت الشعارات ورضخت للوهم ، ولم تتوقع هذا الانهيار القادم ، وتارة يقف سمير عبد الباقى صارخاً متمسكاً بحلمه القديم ، ويدافع بقوة عما آمن به من أفكار وأن الميب فقط فى هذا الواقع الذى نعيشه لافى القيم الإنسانية التى دافع عنها . مرة يبحث عن تبرير منطقى استسلامى غيبى مثل تفسير ما حدث على إنه نوع من القضاء والقدر وأن الحياة دائماً متقلبة ، يوم ظلم ويوم عدل ، وأن الظلم والعدل لن ينتهيا أبداً وعلينا أن نتقبل الوضع القائم ، وستأتى الأيام وتغيره ، وأحياناً يصل الشاعر إلى قناعة بأن الخلل الذى أصاب التجربة هو خلل فى التطبيق بينما تبقى النظرية صحيحة .

وهكذا نرى أنفسنا أمام شاعر محموم لا يقف على يقين فى هذه الحياة .

فإذا ما تركنا ما يريد سمير عبد الباقى قوله إلى سؤال الشعر نفسه وهو "كيف عبر الشاعر عن تجربته؟؟" فنسجد أنفسنا أمام مشكل حقيقى .

فالمفروض أنه طالما قد حدثت هزة فى مضمون مايقول كما أوضحنا فلا بد أن تكون قد حدثت أيضاً هزة فى شكل ما يقول تتناسب مع المضامين الجديدة غير المقدسة ، وأعنى أن يتخلص الشاعر من أسر النسق القديم والأبنية التى سلكها من قبل فى شعره . ولكننا لا نلمح جديداً فى الشكل وإنما ظل ملتزماً بطريقته القديمة فى كتابة الشعر فأنت تجربته تتكأ على المباشرة والخطابية وأحياناً الصراخ مايزال سمير عبد الباقى واقفاً على "المنبر" ليخاطب الجماهير ليحدث التغيير ولم ينس دوره القديم فى التأثير على الراى العام .

إنه يهجر لغة المجاز أحياناً إلى لغة عادية صارخة ، اللهم إلا فى بعض الصور المجازية القليلة ، ويزداد تعلقه بموسيقى الخليل ويتطرف فى التمسك بها تارة بالسطور المدورة من مخبون المتدارك الذى يسرق الشاعر وراء نغمه الراقص ويحدث أحياناً نوعاً من الترهل فى البناء وتكراراً للمعانى ، ودائماً يحس الشاعر بالظما للقول وأنه لم يشف غليله ولم يقل كل مايريد .

القديم لشعر العامية وهو الزجل معتمداً على عمود الشعر وزناً وتقفية وتصريعاً والحس الساخر فى الزجل وهو ما يتناسب مع السخرية من كل ما يحدث. وهو فى زجله لا يجنح كما يجنح غيره من أنصاف الزجالين إلى الكلام المرصوص الساخر وإنما أعاد روح الشعر إلى الزجل ، وأعنى بها حرارة التجربة واللغة المجازية والموقف الفكرى الذى يرقى بالزجل عما غاص فيه من الأحاجى التافهة التى يتناولها زجال اليوم، وهو يذكرنا بما كتبه الراحل نجيب سرور "سميات نجيب سرور"

يقول الشاعر سمير عبد الباقي:
مخرج خبير ومدير مسرح
فاهم، مدرب ، وفلاتسى
كان روميو خايب ، ومزبلج
ثورى ، وشعبى، وحكاواتى
يرطن حسب ما الريح تشطج
ينطق صعيدى، خواجاتى
وكل ما يقبض ، ينطح
من كثر رغبه م الآتى
ويريد الشاعر أن يكون أكثر عمقاً
وأشد تكثيفاً فيلجأ إلى شكل الرباعيات
حيث تحمل كل رباعية حكمة وموعظة
وخلاصة رأيه فى الحياة وتصوره
الفلسفى وعمق خبرته ، لذلك تلجأ
الرباعية إلى الإيجاز فى القول
والاعتماد على العقل والتجربة فى أن

وثارة يلجأ الشاعر إلى رباعيات أو مقاطع مقفاة تفرق فى القدم من يث البناء الموسيقى الذى لم يتمرد الشاعر عليه، وإنما أعاد إلى أذهاننا شعر الحكمة القديم .

وسواء زواج الشاعر بين الشعر المدور والرباعيات أو اكتفى بأحدهما فإن هذه الأشكال مطروحة فى شعرنا العربى الفصيح والعامى من قبل.

وقد يستخدم الشاعر لغة السينما ومفردات صناعتها، فى قصيدته "الكابوس" يكتب الشاعر سيناريو شعرياً لمستقبل آت يكون الانتقال فيه من حالة شعرية إلى أخرى عن طريق مفردات السينما مثل (قطع ونهار خارجى- كلوز أب كبير على إيد بتسبح - قطع ليل داخلى مظلم) وهو فى استخدامه لهذه المفردات لا يترك اللغة المجازية كلية بل أحياناً يصل إلى منطقة اللا معقول ، فكيف لمخرج سينمائى مثلاً أن ينفذ هذه اللقطة "أصوات لها طعم الالومونيوم لما تعفن ميكروفونات الليل" وغيرها من اللقطات العبثية التى قد تكون مواكبة لما يراه الشاعر آتياً فى المستقبل من عبث ولا معقول ودمار لكل القيم الانسانية وأولها حق الانسان فى العيش الأمن.

ويستخدم سمير عبد الباقي فى ديوان الأرجوزات العصرية الشكل



مثل ميت حى

ففى هذه الرباعية استطاع أن يقدم
صورة للطبيعة الفاعلة فالشمس تعزف
والرمال تنشد مع موسيقاها والأمواج
تسهل ، بينما الشاعر يقف متأملاً فقط
وإذا تأملنا المجاز فى (سحاب ينشد،
شمس تعزف، أمواج تسهل، شطوط
الأزل) وجدنا مدى حرص الشاعر على
رسم الصور الجزئية التى ترسم فى
النهاية لوحة كلية نتلقاها بالسمع
والبصر، وكل حواس الإنسان ووجدنا
مدى حرص الشاعر على الاقتراب من
لغة الشعر.

واحد والاقتراب من العام المشترك بين
الناس فى التجارب الإنسانية، كذلك
الموسيقى الموقعة التى تجعلها تعلق
بالأذن ، وتقبلها النفس وتردها.

وهو لا يلجأ إلى لغة فلسفية جافة ،
وإنما حتى وهو يقف فى موقف
الحكيم لا ينسى لغة المجاز فيرسم
تجربته المكثفة فى عدة صور تنبض
بالحياة:

سحاب ورملة بينشدوا للمنى
وبواقي شمس ييعزفوا للضى
أمواج بتسهل فوق شطوط
الأزل

وأنا فى صمعتى..

التفكير و.. بعبع الكفر

"أوعه البعبع" .. عبارة كلنا طالما هددنا بها ونحن صغار من آباءنا وأمهاتنا ، وجدائنا بالذات ، كلما أقدمنا على شيء فيه خطر أو حظر علينا كصغار وعائدنا وأصررنا وصممنا .. فلا يجد الكبار ما يثبوتونا به ويرجعوننا عن الخطر سوى صيحة "أوعه البعبع" .. فإذا بنا نهلع ونفرغ ونرجع مهرولين متنازلين عن عنادنا وإصرارنا بالرغم من أن أحداً منا لم ير البعبع هذا ولا عرف عنه شيئاً لآعن شكله ولا عما يمكن أن يفعله معنا إذا ما قابلنا .. إلا أن الصيحة في حد ذاتها وماتحملة من معان الفزع والتذير والتحذير المرعب الرهيب تجعلنا نفرغ ونرجع بسرعة دون أن نعرف شيئاً عن هذا البعبع .. ١١

هذا عما كان يصادفنا ونحن صغار .. أما بعد أن كبرنا فقد تغير الأوصياء المخوفون .. فبعد أن كان الأوصياء علينا هم الأبوان والجدة أو بعض الأقارب .. أصبح الأوصياء علينا ومخوفونا ونحن كبار هم رجال الدين ومفكروه ، ومشعوذوه أيضاً .. ١٢ أما البعبع فقد بقى كما هو وتغير اسمه فقط فبدلاً من "بعبع" أصبح الاسم هو "الكفر" والصيحة لم تعد "أوعه البعبع" وإنما أصبحت الصيحة هي "هذا كفر" ١٣ فإذا شاهدت التلفزيون أو ذهبت إلى مسرح فإنه من الممكن أن تجد من يصيح فيك "هذا كفر" ١٤ وإذا تبهرت في علم من العلوم .. صاح فيك صائح : "هذا كفر" .. وإذا سمحت لابتلاك أو زوجتك بارتداء ملابس لا تجعلها ترى

الدنيا سوداء وإنما ملابس متحضرة كما تلبس كل نساء الأمم المتحضرة .. صاح فيك الأوصياء : هذا كفر ! وإذا فكرت وسألتى أو تسألت بحرية عن تفاصيل كنه الإله أو يوم البعث أو طبيعة الحياة بعد الموت أو طبيعة الروح أو أحوال الجنة والنار صاح فيك الأوصياء محذرين : هذا كفر .. وإذا استثمرت مالك في أحد البنوك حيث الأمان بدلاً من حفظها تحت البلاطة .. صاحوا فيك : "هذا كفر" ١١ وإذا أشرت على مريض بإمكان إنقاذه من الموت بزج كلبه بدلاً من كليته الثالثة .. صاحوا فيك : هذا كفر .. دعه يموت .. فإله يريد أن يموت .. أما إذا مرض أحدهم فإنه يهرع هرعاً ويشد الرحال إلى أوروبا للعلاج هناك خشية الموت .. وعلى أيدي أطباء يعدمهم كفاراً ١١ وكأنه مكتوب علينا أن نعيش تحت وصاية الأوصياء طوال حياتنا .. الآباء في صغرنا ورجال الدين والمشعوذين في كبرنا .. ١٢

وسنوات تعليم وقراءة وسفر و... إلخ ونظل هكذا أطفالاً رعاعيد خوافرين كلما صاح فينا صائح : "هذا كفر" ارتعدنا دونما تفكير ودونما سؤال لهذا الصائح عما يعنيه بتلك الصيحة وعلى أى أساس قالها ؟ ولماذا ؟ ومن أدراه ؟ .. جرب صديق أمامي مع أحد هؤلاء المكفرين للناس "عمال على بطل" عندما وجده يصيح صيحة التحذير والتخويف بصيغ الكبار : "هذا كفر" .. وسأله : يعنى إيه كفر ؟

فإذا بصاحبنا المكفر يرتبك ويهيب من مفاجأة السؤال الذى لم يعتد أن يسأله أحد : يعنى إيه كفر ؟ .. أعاد صديقى عليه السؤال بلهجة إصرار على أن يتلقى منه إجابة .. فزاد ارتباك أخينا ثم انطلق بغضب بعد أن رفع صوته : كفر .. ألا تعرف معنى كفر ؟

- أنا أسألك .. وهل السؤال يزعلك ؟ (حاول ستر غضبه وعجزه ، والسيطرة على زمام نفسه) أنا لست زعلان ، ولكن هو فيه حد ما يعرفش يعنى إيه كفر ؟

- أنا معرفشى .. أتراه عيباً ألا يعرف الانسان شيئاً ؟ أريد أن أعرف منك أنت لفظاً تردده كثيراً .. لا بد وأنت تعرفه .. فعرفنى به .. - (قال وهو يحاول إخفاء استيائه) كفر يعنى كفر يا سيدى يعنى عدم إيمان بالله .. - وما هو الإشكال فى أن يكفر شخص أو يؤمن .. فليؤمن من يؤمن وليكفر من يكفر .. ١٠ - كيف ؟ كيف تقبل كفاراً بيننا ؟

وإن كنا لم نسأل عما يكون "البيع" فى صغرنا ولم نستفسر من الكبار عن ماهيته .. ولم نسألهم عما إذا كانوا قد رأوه شخصياً ولم نطلب أن يطلعونا عليه وذلك لصغرنا وصغر عقولنا التى لا تقوى فى ذلك العمر سوى على الارتداع والفرع من المجهول المجهول .. فلعله من المخجل ألا نفعل ذلك ونحن كبار طوال عراض نحمل على أكتافنا سنين وتجارب

- هـب أنتى كافر .. هل مددت يدى بجيبك - .. عدنا إلى حيث بدأنا .. ! كيف تؤمن ذات يوم ؟
- كلا ..
- هل مددت لسانى عليك ذات يوم ؟ جهنم ؟
- كلا ..
- هل ستحاسب أنت عن كفى أنا يوم لتبقى الحساب ؟
- لا .. فكلّ يحاسب عن نفسه ..
- هذا عظيم .. وهب أنتى مؤمن وضبطت يدى بجيبك .. فهل ستغفر لى لأثنى مؤمن وتتنازل لى عما سرقتة يدى من جيبك ؟
- لا طبعاً ..
- هل إذا طال كفى وجهك بالأذى ستسكت لأثنى ..
- مؤمن ؟
- لا طبعاً ..
- وهل لو نال منك لسانى وجرحك .. سوف تصمت .. لأثنى مؤمن ؟
- لا طبعاً ..
- إذن ماذا تريد من كفى أو إيمانى وماذا يخصك من تلك القضية الخاصة بى .. فليكفر من يكفر .. وليؤمن من يؤمن .. والفصيل فى المعاملة وحدها .
- أنا كرجل مؤمن أحب أن أرى كل الناس مؤمنين .. وأدعو لذلك كى أحصل على رضا الله وحسن جزائه ومن حق الذى خلقنا وأنعم علينا أن نؤمن به جميعاً .
- .. عدنا إلى حيث بدأنا .. ! كيف تؤمن به جميعاً وكيف لا يكون هناك كفار مع المؤمنين .. ؟ هل وعد الله بإطفاء النار وإلغاء جهنم ؟
- كلا .. الجنة جعلها لتبقى وجهنم جعلها لتبقى
- وكيف تبقى هذه أو تلك بدون نزلاء .. ؟
- إنك تسعى لإلغاء النار بسعيك لجعل الناس جميعهم مؤمنين ..
- مالم يردع الناس عن فعل الشر خوفاً من النار واتقاءً لعذاب جهنم فما هو الرادع إذن ؟ وما لم يعمل الناس الخير أملاً فى الجنة فما هو الخافز إذن ؟
- أولاً .. هل تعنى بكلامك هذا أن فاعلى الشرهم من الكفار فقط بينما المؤمنون أعمالهم قاصرة على الخير وحده ۱۱۲ -
- وثانياً .. أقول لك بأن التهريب والترغيب بشكل عام .. لا يلقى سوى بالأطفال .. بل لا يلقى بأطفال متحضرين .. فالأطفال المتحضرين يعلمونهم حب الخير لأن الخير جمال وكمال .. ويعلمونهم كره الشر لأن الشر قبيح .. حب الخير لأن الخير كالورد ، وكره الشر لأن الشر كالزبالة .. كالقاذورات .. فمن ذا الذى يكره الورد ؟ ومن ذا الذى يحب الزبالة والقاذرة ؟ هذا هو بيت القصيد .. أما الوعد والوعيد بجنة ونار وحساب .. مواعيدها غير معلومة لأحد .. فهذا ما يجعل المؤمنين



أنفسهم يقولون : "هيه .. وقت الله يعين الطمع .. وإنما كحب الجمال والكمال ..
الله" .. !! ولعلك تعرف بأن رابعة العدوية كانت هز رأسه هزة المقتنع ولكن كان واضحاً على
متحضرة في رؤيتها للجنة والنار .. لم تنظر وجهه أنه يعز عليه جداً أن يتخلص من حشو
للجنة نظرة الطماع .. ولم تنظر للنار نظرة يملأ رأسه منذ سنوات .. وطالت عشرتهما معاً
الجبان الخواف .. لذا فقد قالت قرلتها - هو والحشو - وأن العشرة لاتهن عليه ..
المتحضرة الرائعة : "اللهم إذا كنت أحبك فلم يهن عليه أن يقر باقتناعه ، ولم تبد عليه
طمعاً في جنتك فاجر مني منها .. وإن كنت نية للإقلاع عن هواية أو مرض تخريف
أحبك خشية من نارك فاحرقني بها" أي أنها الكبار .. بـ "بمع الكفر والتكفير" ... !
تحب الله حباً غير قائم على التخريف ولا صلاح الدين محسن

مؤلفون، ووارثون، وناشرون!

صلاح عيسى

المصادفة المحضة هي التي كشفت عن وجود طبعة مشوهة من رواية "أنا حرة" مختلف من النص الأصلي الذي كتبه صاحبها "إحسان عبد القدوس" عام ١٩٥٢.. إذ قام مجهول بحذف بعض الفقرات منها، وإضافة بعض العبارات إليها، ثم ختمها بسطر يشتم فيه البطلة، ويشطب على الموقف الذي اختاره صاحب الرواية، ويعلن فيه أنها كانتا أسيرين لهنم خاطيء للحرية!

وبعد البحث والتحري، تبين أن الهيئة العامة للكتاب، التي طرحت هذه الطبعة للبيع في الأسواق المصرية ضمن "مشروع القراءة للجميع"، بريئة من ذنب هذا التشويه، وأن دورها اقتصر على تصوير إحدى طبعات الرواية الصادرة عن "مكتبة مصر" - وهي دار النشر التي تحتكر نشر معظم تراث إحسان عبد القدوس - وقيل أن الكاتب الراحل هو الذي قام بتنقيح الرواية قبل وفاته، وقيل أن ورثته هم الذين قاموا بذلك، وقال الورثة أن الناشر قام بهذا التعديل دون استئذانهم، وأنهم سيقاضونه، وقال الناشر أنهم وافقوا على التعديلات التي أدخلت على الرواية، لتيسير السبل أمام دخولها بعض الدول العربية، بعد أن اعترضت "الرقابة" على تداولها في أسواقها بسبب بعض ما ورد بها من مواقف وتشبيهات وأفكار!

أما وقد عرف السبب في التغيير، فقد عرف القائم بهذا التغيير، إذ لاشك أنه مسئول الرقابة بتلك الدولة العربية، ويظل ملف التحقيق مفتوحاً، لتحديد المسئول الذي وافق على هذا التغيير، هل هو المؤلف نفسه، فيصبح للواقعة دلالتها الخاصة لدى من يدرسون أدبه وحياته وتطور أفكاره، أم هم الورثة فيصبح السؤال هو: هل تمتد حقوق الوراثة لتشمل الحق في تغيير الآراء وأفكار المورث الراحل؟ أم أن الناشر هو الذي فعلها دون علم الطرفين، فتكون كارثة خاصة أن دار النشر واحدة من أعرق دور النشر المصرية وأكثرها احتراماً، وهي تقوم بنشر كتب عدد من كبار الأدباء!

الجديد والمفزع هذه المرة أن التغيير يحدث بعد وفاة المؤلف، وأنه لا يقتصر على الحذف فقط، بل ويضيف كذلك، والمشكلة أن الذين فعلوا ذلك قد تواطأوا على اخفائه عن القارئ، فلم ينبهوه إلى أنه يقرأ طبعة منقحة، أو يشيروا في الهوامش إلى مواطن الحذف..

والمصيبة هي أن يكون ما حدث لـ "أنا حرة" قد حدث لبقية روايات "إحسان عبد القدوس"، أو أن يكون قد حدث لبقية كتب الأبداء الأحياء منهم والأموات من دون عملهم أو علم ورثتهم، بعد أن تحولت صناعة النشر إلى غاية قد تغري بعض الناشرين بالتواطؤ مع بعض الرقباء على تنقيح الكتب، من أهل ثلاثين قطعة من الفضة!

أما المصيبة الأعظم فهو أن يفلت ملف هذه الواقعة من دون مناقشة عميقة تضع تقاليد محترمة للعلاقة بين المؤلف وورثته.. وبين الورثة والناشرين.. وبين الناشرين والقراء..

بسم الله الرحمن الرحيم

المجلس الأعلى للثقافة

بمناسبة صدور قرار السيد وزير الثقافة رئيس المجلس الأعلى للثقافة رقم (١٧٩) لسنة ١٩٩٤ بشأن اصدار لائحة نظام التفرغ، يسر الإدارة العامة لمنح التفرغ بأن تعلن عن النظام الجديد للتفرغ والذي يشمل مجالات: «الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والترجمة».

ويتضمن نظام التفرغ الشكليين الآتيين:-

(١) الشكل العام وهو: مايعرف بالنظام المفتوح.. وفيه يعلن عن منح التفرغ لكل مبدع في مجاله. (٢) الشكل الخاص وهو: مايعرف بالنظام الموجّه.. ويتمثل في منح تفرغ محدودة، أو دراسات معينة، فردية اجتماعية.

الشروط الخاصة

يتقدم طالب المنحة بطلب يرفق بالمستندات الآتية: أ- سيرة ذاتية وبيان موثق في مجال طالب المنحة. ب- تصور محدد يتضمن خطة واضحة لمشروع التفرغ ومراحله وأدواته. ج- ثلاثة أعمال من أحدث أعماله الفنية أو الأدبية أو البحثية المنشورة.

الشروط العامة

يشترط في المتقدم لنيل منحة التفرغ مايلي:-

(١) التمتع بالجنسية المصرية.
(٢) أن يكون مقيماً في جمهورية مصر العربية ولايغادرها طوال فترة

التفرغ لفترة تزيد عن أسبوعين إلا بموافقة لجنة التفرغ. (٣) ضرورة الحصول على موافقة مسبقة من جهة العمل للعاملين في الحكومة والقطاع العام. (٤) أن يكون له نشاط ملموس في المجال المتقدم له تميزه اللجان المتخصصة ولم ينقطع عن الإنتاج والمشاركة النشطة. (٥) الالتزام بالضوابط المنفذة لنظام التفرغ والتوقيع تعاقد قانوني مع الإدارة العامة لمنح التفرغ. (٦) يمنح المتفرغ مكافأة مالية لا تقل عن ٥٠٠ جنيهاً شهرياً وذلك طوال فترة التفرغ التي تمدها لجنة التفرغ، حسب اللوائح التنفيذية. تقدم الطلبات شخصياً إلى الإدارة العامة لمنح التفرغ. حتى تاريخ الإعلان ١٥/٨/١٩٩٤، ٤٤ شارع المساحة بالدقي.

مع أطيب تحيات

الإدارة العامة لمنح التفرغ،

مدير عام الإدارة العامة للتفرغ

أ.نادية عزيز

جائزة السوروز للكتاب

لأدب ورسوم كتب لأطفال السنين ١٩٩٤

أولاً: جائزة أحسن كتاب للأطفال صدر في مصر عام ١٩٩٤ وذلك من ناحية التأليف والرسوم والأفراغ العنق والطباعة (جميع الناشرين المصريين مدعوون للمشاركة في المسابقة بإرسال الكتب التي يرسمونها للفوز بهذه الجائزة الكبرى إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال).

ثانياً: جوائز السيرة / سوزان مبارك للكتاب ورسامي كتب الأطفال من الشباب

(٥) في مجال أدب الأطفال

- مغامرة في سينا أو الواري الجدي أو بحيرة ناصر (للسن من ٩ - ١٥)
- كتاب تلعبون يتناول على مشاهد من أهم آثار مصر أو مناظرها الطبيعية أو العادات والتقاليد الشعبية (للسن ما قبل المدرسة)

(ب) في مجال رسوم الأطفال

- كتاب مجسم يحتوي على شكل بسيط من البيئة وقصة بسيطة مناسبة للشكل المجسم (للسن ما قبل المدرسة)
- يمكن للمسابين من الرسامين أن يتقدم في أوائل سبتمبر إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال بالروضة لاستلام النصوص الأدبية الفائزة والمشاركة في مسابقة رسم النصوص الفائزة.

الشروط بالنسبة للرسامين كتب الأطفال

- ١- يشترط أن يكون العمل المقدم للمشاركة في المسابقة لم يسبق نشره بأي صورة من صور النشر المكتوبة أو المسموعة أو المرئية
- ٢- تقدم الأعمال المشاركة من ثلاث نسخ مكتوبة على الآلة الكاتبة إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال التابع للهيئة المصرية العامة للكتاب ١٥ ميدان التحرير - بالروضة وذلك في موعد أقصاه أول سبتمبر ١٩٩٤
- ٣- يتم منح الجائزين في شهرين من شروع المسابقة

الجوائز

التأليف	الرسوم
الجائزة الأولى ١٥٠٠ جنيه	الجائزة الأولى ١٥٠٠ جنيه
الجائزة الثانية ٧٥٠ جنيه	الجائزة الثانية ٧٥٠ جنيه
الجائزة الثالثة ٥٠٠ جنيه	الجائزة الثالثة ٥٠٠ جنيه
يكون تحت إشراف الجوائز معرض الفاعل للروضة كتب الأطفال الحائز عشر	



العدد

١١.

أكتوبر

١٩٩٤

أد-وقف

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية



إيكو: «اسم الورد»/ ظلامية التعصب وبسمة
الفلسفة/ رسالة مفتوحة إلى على سالم/ خاله عبد
المنعم: وردة للموت والحياة/ الهواري يرد
اعتبار إسماعيل أدهم/ شرايين زيور فينا

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية /
شهرية يصدرها حزب التجمع
الوطني التقدمي الموحد / أكتوبر ١٩٩٤

رئيس مجلس الإدارة: لطفى واكد
رئيس التحرير: فريدة النقاش
مدير التحرير: حلمي سالم
سكرتير التحرير: مجدى حسنين

مجلس التحرير: إبراهيم أصلان / صلاح
السروى / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون: د. الطاهر مكي / د. أمينة
رشيد / صلاح عيسى / د. عبد العظيم
أنيس / د. لطيفة الزيات / ملك عبد العزيز
شارك في هيئة المستشارين الراحل
الكبير: د. عبد المحسن طه بدر
شارك في مجلس التحرير
الراحل الكبير: محمد رومي

أدب ونقد

التصميم الأساسى للفلاف: محيى الدين اللباد

لوحة الفلاف: للفنان العربى الواسطى
الرسوم الداخلية للفنان: محمود الهندى
بورتريه خالد عبد المنعم للفنان: جودة خليفة

أعمال التوضيب الفنى: سهام العقاد
أعمال الصف:

• حمزة مز الدين/نعمة محمد على/منى عبد الراضى
مراجعة الصف: عبد الله السبع

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد
الخالق ثروت «الأهالى» القاهرة/
ت ٣٩٢٢٣.٦

الأعمال الواردة إلى المجلة لاترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

- أول الكتابة..... الحرية ■ أصوات جديدة
- حوار مع د. أحمد الهوارى (صلاح) (هيثم الوردانى/ أحمد غريب/ وائل
السروى ومجدى حسنين)..... ١١ رجب)..... تقديم: د. صلاح السروى ٨٧

■ الديوان الصغير ■

- الجزء الثانى من ملف ■
■ د. مصطفى زيوار ■
مختارات من شعر..... خالد عبد المنعم ٩٧

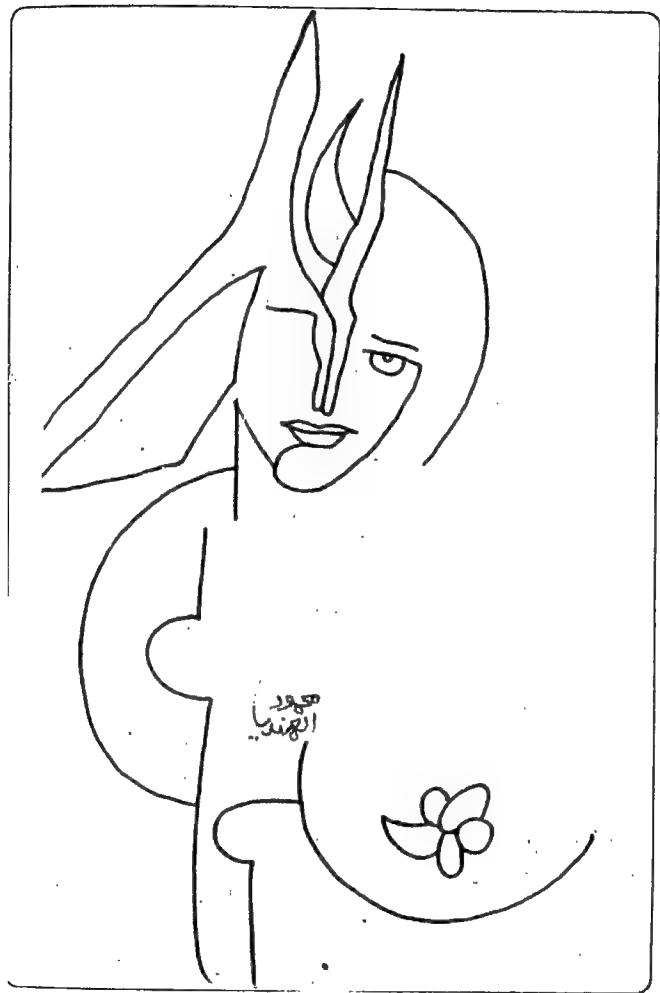
■ الحياة الثقافية ■

- أترك شيرا يبنى فيكم
- حسين عبد القادر..... ٢٤
- لياالى نجيب محفوظ تحت المجر
- د. فرج أحمد فرج..... ٤٦
- جذور الاعتزاز..... د. خديجة
- حباشة..... ٥٨
- اسم الوردة وقضايا العصر
- د. قوفل نيوف ١١٤
- سلطة الوهم وسلطان العقل
- د. شبل بدوان ١٢٢
- الخبز فى السراج (رواية رضى
- عاشور)..... د. السيد محمد السيد ١٢٨
- خرز ملون شاغل جيلًا بأكمله
- مايه زكى ١٣٤
- لقطتان من المشهد..... حلمى سالم ١٤٢
- رسالة إلى على سالم
- عبد المنعم الباز ١٥٠
- مسرح الثقافة الجماهيرية إلى أين
- صفوت عبد الكريم ١٥٣
- الحداثة ليست طبقًا مسمومًا
- ميلاد زكريا يوسف ١٥٨
- كلام مثقفين: أبشر بطول سلامة
- ياتطرف..... صلاح ميمى ١٦٠

■ قصص ■

قصص:

- انتظار..... شمس الدين موسى ٧٠
- النمل..... حسن عبلة ٧٥
- الفتاة العاشقة..... سهير المصادفة ٧٧
- شعر
: الحوار الأخير..... أحمد مقل ٨٠
- قصائد قصيرة..... سمير سامى ٨٢
- هكذا..... أمل جمال ٨٤
- حيا فتاح لك صبرى سعدنى
السلامونى..... ٨٦





أول الكتابة

6 سوف نقدم لكم فى هذا العدد مفكرا وناقدا هاما، هو الدكتور أحمد الهوارى، الذى يستحق أكثر من الجائزة التقديرية التى حصل عليها هذا العام فى الآداب، يستحق أن تحتفى الحياة الثقافية به وبمشروعه النقدى والبحثى وإسهامه الفنى فى جمع وتحقيق إنتاج المفكر الراحل "إسماعيل أدهم" وهذا الجهد الذى كاد أن يكلفه حياته ذاتها بسبب التعصب والجهل، وذلك حين أمار نشر مقالة أدهم الشهيرة "لماذا أنا ملحد؟"

وهو يدعونا أن نتعلم كيف نفتح على تراثنا لنكتشف كنوزه.. "وما أخرجنا لأن نزيح الغشاوة التى رانت على ميوننا بفعل تثبيتها على منجزات

حاوره الزميلان الدكتور "هلال السروى" ومجدى حسنين" ليكون الحوار كما نأمل جميعا فاتحة تعاون

الأخر وتتأمل في يواقيت منظومة العلوم الإسلامية".

ولأنه تعرف على طبيعة التكوين الفكرى المتين لإسماعيل أدهم بتعدد منابع ثقافته وعقليته العلمية الفذة فإنه يرى أن من سوء حظنا أن لم يمتد به العمر "ليقوم بتأصيل نظرى متماسك فى تفصيلاته وجزئياته سواء لطبيعة الأدب أو وظيفته أو لطبيعة النقد وغايته، وذلك من حيث استنادها الى أسس فلسفية تبرز ماهيتها ووظيفتها".

وهنا أيضاً يضع الدكتور الهوارى يده على مسألة كبيرة تخص الحياة الفكرية والإنتاج النقدى خاصة شقه النظرى حيث تتسع المساهمة بين الفلسفة والفكر.

وتنجذب غالبية من النقاد - أحياناً بطريقة لاشعورية فى اتجاه الفلسفة الوضعية الرائجة قائلين إنهم لا ينطلقون من فلسفة معينة، وتبعت الأسس الفلسفية للنقد ويتحول النقد التطبيقى إلى ما يشابه الانطباعات، وتنشأ أزمة المصطلح التى يتحدث عنها الدكتور الهوارى، الذى سنتشبهت بوعده لنا بالكتابة فى "أدب ونقد" وخاصة أن له تعريفاً فريداً للحدائق يقرنها بكل ابتكار وتجديد.

كما نقدم أربع مقالات فى النقد التطبيقى لعلها ستكون نماذج أمام

قارئنا لتعدد المناهج - ولانقول تضاربها- وهو التعدد الذى يمكن أن يفتى العملية النقدية ويبعث الحيوية فى الحياة الفكرية فيما لو توفرت جدية مشابهة فى المعالجات النقدية بعامة.

بدلنا الدكتور سيد محمد السيد فى قراءته لرواية "سراج" لرضوى عاشور على وظيفة الخروج كحدث أولى فى حياة كل فاعل يسعى لتقديم الحقيقة من منظور مخالف لما ألفه المجتمع وركن إليه.. ويحلل لنا متتالية الخروج - مستخدماً لغة الموسيقى - حيث الميلاد الجديد للجزيرة العربية فى تشكله بمقومات وأحلام التجربة المصرية لأن مصر كانت سباقة للتححر..

وتفشل كل محاولات الخروج، فيبدو كما لو أن الواقع الاجتماعى الاقتصادى الصارم قد تحول لقدر سوف يتجلى فى ختام الرواية فشلاً لثورة العبيد ضد الحاكم الذى يدعمه الاستعمار الإنجليزى.

ويلفت نظرنا فى الرواية إلى التنامى الشعبى الذى يعلن عن روح المجتمع المصرى الذى يحول قاهره إلى مسخ ليتخلص بالسخرية السوداء من إحساسه المثقل بالانكسار المهزوم فى نص مشغول بطرح قضية إنسانية هى قضية الحرية وفى مقالة صافية

مابعد حداثية، خاصة أن كاتبها واحد من أبرز علماء السيميولوجيا (علم الدلالة). ولما كان أحد محاور الرواية يدور حول كتاب مسموم في أحد الأديرة، فإن أبطال الرواية يقولون في دفاع صريح وحاد عن الحرية.

"الخير بالنسبة إلى كتاب هو أن يقرأ. الكتاب مصنوع من دلالات تتكلم عن دلالات أخرى تتكلم بدورها على الأشياء. ويدون العين التي تقرأه يبقى الكتاب حافلا بدلالات لاتنتج مفاهيم، فيظل أخرس".

وهذه واحدة فقط من وقفات مختارة يقول لنا الناقد إنه وقفها مع لحظات تجود بها رواية اسم الورد التي تستحق بجدارة أن تعد رواية العصر ونعدهم أن نقدم مرة أخرى نقدا مستفيضا لتقنيات هذه الرواية المهمة سوف نطلب إلى الدكتور نيوف أن يكتبه لنا بحيث يضمها في مكانها بين ما يسمى الآن بالإنتاج الأدبي مابعد الحداثي في الغرب وبخصائصه الأسلوبية وبناه وطريقته في إنتاج الدلالة.

أما المقال النقدي التطبيقي الرابع فهو جزء من القسم الثاني لملف الدكتور مصطفى زيور، إذ يضع الدكتور فرج أحمد فرج معالجة نجيب محفوظ الروائية لآلف ليلة وليلة تحت مجهر التخلييل النفسى فى

وأسرة من تلك الكتابات القليلة التي يرتقى فيها النقد الطبيعى لمستوى الإبداع الأدبى تقدم لنا الزميلة مايسة زكى الناقدة المسرحية، التى لفرط عشقها للمسرح قررت أن تخوض مغامرة التمثيل - تقدم قراءتها لرواية "محمد سلماوى" "الخرز الملون" وتكشف لنا كيف "زاوجت فى مفارقة عميقة بين قانون الحتمية فى المأساة المرتبط بالزمن المطلق وبين الظرف التاريخى المرتبط بالزمن النسبى وشروط اللحظة التاريخية، فنقلت بصدق ذلك ألجو الأسطورى الذى استنشقه جيل باكمله، وكان الكاتب أقرب إلى رصد تلك الروح والنقاط ذلك الهواء العالق بالجو مته مؤرخا.. وسوف نجد أنفسنا فى كل من المطلق والنسبى أو أمام مأساة فلسطين وحلم العرب فى التحرر. حيث تفتتم مايسة مقالها بسؤال حزين ساخر.

أما المقالة النقدية التطبيقية الثالثة فهى للدكتور نوفل نيوف عن رواية "اسم الورد" للكاتب الإيطالى "أمبرتو إيكو" أحد أبرز أصوات مابعد الحداثه فى الغرب، وهى واحدة من أهم روايات العصر إذ تفرض نفسها منعطفا دالا فى مسيرة الرواية العالمية وليست الأوروبية فحسب. وهى تقوم على تفستت الزمن وتششتت الأسلوب وتشابك الأصوات وكلها سمات لكاتبه

قراءة ممتعة وكاشفة لا يبدو فيها التحليل النفسي للأدب كما اعتدنا عليه منهجا جزئيا فحسب بل إنه جزء من رؤية كلية يمتزج فيها الجمالي والسياسي فهذه ليالى ألف ليلة استمد نجيب محفوظ خيوطها من حكايات ألف ليلة ولكنه طوعها وأعاد بناءها على نحو يطرح من خلاله قضايا العصر وعلى رأسها قضية السلطة، السلطة المطلقة فى مجتمع القهر والاستبداد، وصاغ من خلالها حلم العدل الذى ما إن يكتمل حتى يكون الطريق ممهدا لتراجع سلطة الفرد المطلقة..

ويستكمل تلاميذ زيور المخلصون الملف الذى أعده الدكتور حسين عبد القادر منه.. وهو الآن يقضى فترة النقاهة إثر عملية جراحية فى عينه نتمنى له الشفاء العاجل ليكون بيننا ونحن نعيد تأسيس فرقة حزب التجمع المسرحية، لأن ما لا يعرفه الكثيرون أن حسين عبد القادر عمل بالإخراج المسرحي مع فرق الكليات محققا حلم أستاذه "زيور" الذى سبق أن قيم مسرحية أوديب لسوفوكليس فى إطار مادته فى التحليل النفسى، وكانت للتلميذ رؤى إخراجية ذات فريدة ورهافة وفخامة تشي بها تلك اللغة التى استخدمها فى مقاله المنشور هنا عن أستاذه، الذى يفيض بنوع من الوفاء والامتنان النادر والذى كان سيبقى

إنشائياً لو لم يمثل زيور قيمة كبرى حقا فى تاريخنا الثقافى، ويمنحنا أملا فى أن يقوم المثقفون التقدميون والوطنيون بدورهم فى النهوض من الكبتة العربية الشاملة.

وقد كان حلما من أحلام مصطفى زيور كعالم ومحلل نفسى أن ينشئ رابطة للمشتغلين بعلم النفس فى العالم العربى، تكون مشعل نهضة وأملا مرجوا لحد الوحدة العربية التى آمن بها فعلاً لا قولاً، ويكشف لنا كيف كان زيور يتعامل مع تلاميذه القاديين من جميع أرجاء الوطن العربى إذ "يحلل لهم الدوافع النفسية لهذا التمزق الذى تعانیه أمتنا، ويستبحث فيهم النهوض بواقع بلادهم معرجا فى رهافة حس على تواريخ من عالمان كنا نظنهما غاضت، يبتئنا جميعا عشق البحث من أجل الوطن لا العلم فحسب..". وهو الأستاذ الذى رأى أن "الانتماء وطن".

إن وفاء هؤلاء التلاميذ ودأبهم وجدهم يجعلنا نجرؤ على الحلم بربيع عربى سوف يأتى ذات يوم ولا يهاجرنا متعجلا للشتاء العاصف، وسيراً على طريق أستاذه مصطفى زيور تلقى الباحثة الأردنية خديجة الحباشنة ضوؤا آخر على الصراع العربى - الإسرائيلى من زاوية نفسية "ففى حالة القهر العام الذى يعيشه أفراد الشعب الفلسطينى تحت الاحتلال تبادر الذات

إلى صون وجودها فتلجأ إلى العنف
الفردى الذى كما أسلفنا أصبح ممثلاً
للجماعة وللأنا الأعلى...

بذكير مهمات وممات
مثخنين بتلك * الجراح
المستحيلة المزمنة* التى يمتزج
فيها الموت بالحياة فلا يكون أحدهما
بدون الآخر:

يا نطفة حية ميتة
متشعبة

الرقص لحظة الإبتداء محلاه
ويتأجج الحنين للموت "فى عز
تكوين الجنين" .. فى تعبير مجازى عن
حالة النهوض المجهضة التى هى
عنوان مرحلة بكاملها افتتحتها حرب
ظافرة عام ١٩٧٢ سرعان مابدد السياسة
التابعون نتائجها..

لكن ثمة:

ريحة شياط
وعياط

فهل تطفئ دموع المقهورين نار
التمرد فيخيبو اللهيب أم أن "علم
بلاغة الشارع" .. سيكون ذات يوم
علما شعبيا كان خالد الجميل قد أودعه
قبل أن يموت وفى تأن حزين كل
أسراره، هو الابن الوفى الفريد لبيرم
التونسى وصلاح جاهين وفؤاد حداد
وسيد حجاب وأحمد فؤاد نجم وفؤاد
قاعود والأبنوبى، ذلك الابن الذى
استكمل أدواته ونضجت تجربته قبل
الأوان ليكون كما يقول حلمى سالم بحق
"ابن موت".

كم كان عمر خالد عبد المنعم يا ترى
حين مر الربيع على العرب مرورا
خاطفا عام ١٩٧٢..

كان الشاعر الجميل لم يبلغ العاشرة
حين أسر الجيش المصرى قائدا
إسرائيليا برتبة كبيرة هو "عساف
ياجورى" إثر عبوره الظافر لقناة
السويس بادنا مهمة تحرير الأرض
العربية.

وها هو "خالد عبد المنعم"
يرحل عنا فى خريف العرب بعد أن
قايضوا قطعاً من الأرض بالسلام
الزائف والسيادة المنقوصة ليقول لنا
فى مرارة،وقبل أن يرحل بأيام فريسة
لالتهاب الكبد الوبائى ودون رعاية
حقيقية.

عساف يا جورى فك أسره
وجاى يطمئن جنب نيلك مزرعة
ولكن خالد عبد المنعم يتمثل موته
الذى يهيمن منذ البدء على عالمه
الشعرى كله فى أسطورة أوزوريس إذ
لا بد أن يأتى يوم وتجمع إيزيس
أشلاء المبعثرة ليخضر النادى:

أنا من حقى أتبعثر

بعد أن كان هو وكل جيله:

بداننا من لاشئ ولاحلم

اتفاقيات ثم يجتمعون للاتفاق على معنى الاتفاقيات التي وقعوها فهل نتنازل كمتقنين من وهسوح رؤيتنا للحق والباطل.. للخير والشر؟

وسوف يبقى سؤال المثقفين لعلی سالم قائما: لماذا زيارة إسرائيل وهي مازال تحتل الأراضي العربية وتعد مشروع السوق الشرق أوسطية للهيمنة الاقتصادية على المنطقة، وتراكم ترسانة نووية تحت رعاية الامبريالية الأمريكية...و...و... فما هو الهدف حقا.. وهل ننقل المناقشة لمستوى آخر: ماهو الثمن؟

إن قيام بعض المثقفين بزيارة إسرائيل في تحد سافر لكل ما استقر في الضمير الوطني من ضرورة استمرار المقاطعة وتشديدها كعنوان على الغضب الشعبي دليل على تفتت المثقفين. المناهضين للصهيونية والامبريالية وتراجع تأثيرهم وهو ما ينبغي أن نبحثه بجدية ونزاهة لتجديد أدواتنا وإعادة صياغة مواقفنا لتتلاءم مع الظروف الجديدة..

وكل عام وأنتم بخير فسوف يكون العدد معكم في ذكرى حرب أكتوبر المجيدة.

كنا ننوى نشر الديوان الصغير قبل موت خالد عبد المنعم لنقدمه له ورده صغيرة على فراش المرض ولكننا فضلنا أن تصدر له الثقافة الجماهيرية ديوانا كما وعدنا الصديق الشاعر محمد كشيك، وتصدر له دار "شرقيات" ديوانا كما قرر الصديق حسنى سليمان، ولكن ظروف الطباعة حالت دون صدور الديوانين في الموعد المناسب، وكان أن رحل خالد دون أن يرى شعره ليضيف لأحزاننا حزنا جديدا.. سوف نعزى أنفسنا بالقول الشائع فلتكن هذه آخر الأحزان.

ولكننا سوف نتعزى بصورة حقيقية لو خرج للوجود مشروع الصندوق القومي لعلاج الكتاب والفنانين وليكن ذلك هديتنا المتأخرة لخالد. وستجدون أن الصراع العربى - الصهيونى يحتل مساحة كبيرة فى عددنا، وفى رسالته لعلی سالم يتوقف القاص عبد المنعم الباز عند سؤال جوهرى:

لماذا فى هذه اللحظات السوداء بالذات (هنا والآن) علينا أن نوقع اتفاقيات سلام أبدية؟ وإذا كان السياسيون نتيجة حساباتهم الخاصة لامتبارات وتوازنات القوى يهرولون إلى التوقيع على

المحررة

د. أحمد إبراهيم الهوارى:

رد اعتبار "إسماعيل أدهم"

حاوره: د. صلاح السروى، مجدى حسنين

"هذا ماجناه على" إسماعيل أدهم" وتراثه".
شعور مركب يسرى فى ذهن د. أحمد إبراهيم الهوارى. استاذ الأدب والنقد الحديث ورئيس قسم اللغة العربية بكلية آداب الزقازيق، ومحقق وجامع تراث إسماعيل أدهم. يمتزج فى هذا الشعور غبن السنوات العشر التى قضاها باحثاً و منقبا عن تراث المفكر المغبون أيضاً، والحياة بذهنية التسعينيات المرتدة، فى حرية العشرينيات والثلاثينيات وأفاقها الرجبة، بلا إرهاب ولا مصادرة، إذ لا يكفى أن يعلن "إسماعيل أدهم": لماذا أنا ملحد؟ حتى تتكاتف أقلام

المفكرين فى إجلال واحترام لترد: لماذا هو ملحد، كما قال محمد فريد وجدى، ولماذا أنا مؤمن كما قال أحمد زكى أبو شاذى، ويمتزج فى هذا الشعور أيضاً التهديد بالقتل وإزهاق الحياة فى إحدى البلاد العربية التى أعير إلى جامعتها (أ) د. أحمد الهوارى، بسبب تدريس تراث إسماعيل أدهم، وسحب كتبه من مكتبات البلد العربى الشقيق. وفى المقابل تأتى جائزة الدولة التشجيعية فى مصر، لترد للرجلين قليلاً من الحق، الأمر الذى دفع البعض إلى التأكيد على أن جائزة الدولة هذا العام، أعانت اكتشاف "إسماعيل أدهم" وتراثه ويقول عنها الهوارى:

لقد محت هذه الجائزة المرارة التي ترسبت في وجداني، وأكدت الدور التنويري لهذا البلد، ومهما وجهنا من نقد للجوانب السلبية التي تعم حياتنا، وهو نقد للبناء وللتصحيح، يظل للإنسان المصري الحساسية الحضارية التي تحكم انحيازه لقيم الحق والخير والجمال. وإذا وضعنا مؤلفات إسماعيل أدهم التي فازت بالجائزة في سياق ما حدث من سوء فهم وسوء قراءة عن عمد، وأعني تحديداً قصيدة "ثورة في الجحيم" لجميل صدقي الزهاوي التي حللها إسماعيل أدهم، وما تعرضت له من محن كادت أن تؤدي بحياته عندما كنت معارفاً في إحدى الجامعات العربية، كل هذا يجسد الموقف الحضاري لمصر، فالجائزة ليست تشجيعية بقدر ما هي تقدير للجهد العلمي المبذول في جمع وتحقيق وتحرير هذا التراث في ثلاثة أجزاء هي "آداب معاصرون" و "شعراء معاصرون" و "قضايا ومناقشات" إلى جانب كتاب "إسماعيل أدهم" ناقداً.

المعروف أن "إسماعيل أحمد أدهم" ولد في الإسكندرية في ١٧ فبراير عام ١٩١١، وانتحر عن تسعة وعشرين عاماً في ٢٣ يوليو عام ١٩٤٠، تاركاً في جيب معطفه رسالة قال فيها إنه "قتل نفسه بالغرق في البحر المتوسط ياساً من الدنيا وزهادة في العيش" وكانت آخر مناصبه التي تولها هي عضوية

أكاديمية العلوم الروسية، ووكيل المعهد الروسي للدراسات الإسلامية. درس في صباه بمدينة الإسكندرية، ثم في استامبول، وحاز على درجة البكالوريوس في العلوم، وهو في العشرين من عمره، فأوقدته الحكومة التركية إلى روسيا للتخصص في بعثة تبادل الثقافة والصلات بين الدولتين. ونال الدبلوم العالي من معهد الطبيعيات الروسية، وكذلك الدكتوراه من جامعة موسكو. درس تاريخ العلوم الرياضية وأشرف على إخراج الطبعة الأخيرة من كتاب المستشرق المشهور "سيرنجر" عن النبي محمد - صلعم - كما أخرج كتابه عن تاريخ الإسلام باللغة التركية، ثم انتخب وكيلاً للمعهد الروسي للدراسات الإسلامية، ونال درجة الدكتوراه الفخرية في الآداب والتاريخ الإسلامي والآداب العربية من جامعة موسكو.

كتب إسماعيل أدهم في معظم الصحف والمجلات العربية التي كانت تصدر آنذاك، منها "الحديث" و "آدبي" و "المقتطف" و "الإمام" و "المكتشف" البيروتية، و "الطليلة" الدمشقية، و "العصبة" البرازيلية، و "الرسالة"، كما كتب عن معظم أعلام عصره من الأدباء والكتاب والمفكرين، أمثال "طه حسين" و "إسماعيل مظهر" و "توفيق الحكيم" و "يعقوب صروف" و "خليل مطران" و

الروافد التي اعتمدها في مباحثه التاريخية والاجتماعية والاقتصادية، فمن الواضح أنه قرأ "ماركس" بعناية، وجاءت دراسته عن قضية مصر الاجتماعية والاقتصادية من ناحيتها الإنسانية نموذجاً لتطبيق هذا المنهج، فهو يساير "ماركس" في تفسيره المادي للتاريخ، وإعطائه ميزة رئيسية لعامل الاقتصاد الذي يحدد مثاليات الإنسان وقيمه، خاصة أنه كان ينظر إلى المجتمع المصري من ناحية تكوينه الطبقي، أي من ناحية تباين الأوضاع الطبقيّة لأفراد المجتمع، ويتعقب نشوء الطبقات الاجتماعية في مصر، ويرد بدايتها إلى عهد "محمد علي" ويخلص إلى أن في مصر ثلاث طبقات هي: المجتمع البيروقراطي وقوامه أفراد البيت المالك من أسرة محمد علي وأمصارها، والمجتمع البورجوازي وقوامه الاقطاعيون والمجتمع البروليتاري وهو يؤلف الاكثريّة الساحقة من المصريين، وهذه الطبقات متفاوته في حياتها الاقتصادية ووسائل العيش. وإذا وضعنا هذه الدراسة في سياقها التاريخي- ١٩٢٨- فسوف ننبهر بقدرة إسماعيل أدهم على التحليل العلمي للبناء الاجتماعي للمجتمع المصري، خاصة أنه درس آثار سوء توزيع الثروة والداخل السنوي للفرد في مصر، مؤكداً أن ذلك

"أحمد زكي أبو شادي" و "ميخائيل نعيمة" وغيرهم.. ويبدو أنه كان يتعجل الإنجاز النقدي، بعدما ألم به مرض السل، وأعوزته الحاجة طوال فترة الحرب العالمية الثانية، ولم يجد سبيلاً أمامه سوى شاطئ "جليم" لينهى الحياة من نفس موقع بدايتها.

المشروع الفكري

*لنا أن نقف على المشروع الفكري الاجتماعي لإسماعيل أدهم.. فماذا نقول؟

- يمثل الفكر الاجتماعي لإسماعيل أدهم رافدا من الروافد النظرية التي أسهمت مع روافد أخرى في تحديد موقفه النقدي: النظري والتطبيقي. والتأمل في دراسات إسماعيل أدهم الاجتماعية، سيجد أرقاماً وإحصاءات ومعلومات ووثائق تدفعه إلى التثبيت منها، إذ كانت أبحاثه تتميز بالموضوعية وتأتي عطاء للواقع المحسوس، وكان ينفذ في معالجته للقضايا الفكرية إلى البواعث الأساسية، فالفكرة عنده لها دواع أولية، تضرب بجذورها في بطون الماضي، وتأتي ثراستها بربطها بأسبابها الطارئة، ليؤلف منها سلسلة متتابعة الحلقات. وتمثل المادية التاريخية رافداً من

وراثتهم ، فهو يجزم بقانون الوراثة فى الطباع، ويجعل للدم هذا الأثر العظيم فى توجيه العبقرية، وكأننا على مشارف المنهج الاثنولوجى.

لكن ينبغي عدم المغالاة فى تأثير قانون الوراثة على نحو ما ذهب إسماعيل أدهم، فالبيئة لها أثر لا يقل أهمية- إن لم يزد- عن أثر الوراثة، فابن الرومى وأبو نواس وبشار بن برد .. عاشوا فى عصر يفتق الأذهان الكلية، ويظهر القرائح الجافة، ومن ثم فـللبيئة الأثر الأحق فى جعل هؤلاء الشعراء ذوى عبقرية شعرية متميزة.

كذلك فى دراسته عن "توفيق الحكيم" تناول شخصيته وفنه فى ضوء نظرية "تين"، مع رعاية فى التطبيق وبسعة أفق فى النظر للشخصية الأدبية، وانتهى إلى التأكيد على طبيعة "توفيق الحكيم" الفطرية التى تكيفت بها نفسه بفعل الطبيعة السلالية التى انحدر منها، وأن البيئة التى أحاطت بحياته وتفاعلت مع طبيعته الفطرية كان لها أثر هام فى ذلك الأمر، ويعنى بالبيئة هنا المجتمع والأسرة معاً.

كما يتجاوز إسماعيل أدهم القصور الذى لاحظته النقاد على نظرية "تين" من حيث أغفالها لدور الشخصية الفردية ، ويتجلى ذلك فى دراساته لأعلام الشعر العربى الحديث، أمثال جميل صدقى الزهاوى (١٨٦٣-١٩٣٦)،

حمل طبقة المزارعين كل العبء، إذ اضطرت تلك الطبقة أن تكفى نفسها وتكفى حاجات الطبقة التى تعلوها.

*لم يقف مشروع إسماعيل أدهم عند حدود التأثير بالفلسفة الماركسية فحسب بل تتجلى تأثيرات أخرى لنظرية "تين"، كيف ترى انعكاسها على فكره النقدى؟

- الحقيقة أن إسماعيل أدهم اقترب فى تطبيقه النقدى من نظرية "تين"، وإن تميز بقدرة على المرونة والتعديل فى محاور النظرية، فالجنس بالمعنى العرقى، امتد ليستفيد من المنهج الاثنولوجى من جانب، ومن نظرية فرويد فى التفسير النفسى من جانب آخر، كما أن الوسط أو البيئة عمق من مفهومه للثقافة، مستمداً من الانثربولوجيا الثقافية مقولاتها، واكتسب لديه العصر أو المرحلة الطابع التاريخى، وحاول أن يبرز دور العامل الفردى وسلطانه على البيئة. ويمكن أن نتلمس إصداء نظرية "تين" فى نقده التطبيقى، ففى دراسته عن "جميل صدقى الزهاوى" ذهب إسماعيل أدهم إلى تطبيق قانون الوراثة على أدياء العربية، فجعل طائفة عربية محصنة ، وطائفة ذات أصول ليست عربية، كابن الرومى وأبى نواس وبشار بن برد وابن المقفع، وأكد أن الموضوعية البادية فى آثارهم إنما تعود إلى

وأحمد زكى أبو شادي (١٨٩٢ - ١٩٥٥)،
 و خليل مطران (١٨٧١ - ١٩٤٩) ،
 وميخائيل نعيمة، والشاعر التركي عبد
 الصق حامد (١٨٥١ - ١٩٢٧) - هذا فضلا
 عن دراساته للأدباء المعاصرين أمثال
 إسماعيل مظهر وطه حسين ويعقوب
 صروف، وهو في هذه الدراسات ينظر
 إلى الشخصية الأدبية والفنية من خلال
 هذه النظرية الموضوعية، في إطار
 المحاور التي أرسى دعائمها "تين" في
 نظريته : الجنس ، الوراثة، العصر، مع
 قدر كبير من المرونة والتعديل
 واستثمار منجزات علم النفس
 والانثربولوجى والتاريخ الاجتماعى.

انثربولوجيا واثنولوجيا

فهو يقول بأن خصائص أى أدب لاية
 أمة لا يمكن تخليصها من العوامل
 والمؤثرات التى كونت طبيعة هذه
 الأمة، وجعلت لها روحا ثابتة تميزها
 عن غيرها من الأمم ، ودراسة هذه الروح
 الثابتة التى يعبر عنها بروح الأمة،
 والتى تظهر فى جميع أدوار تاريخها،
 شئ لاغنى للباحث فى الآداب وتاريخها
 عنه، لأن الآداب نتاج للنفس البشرية،
 تتأثر بالعوامل والمؤثرات التى
 تتكيف تبعاً لها النفس البشرية، ومن
 ثم.. فدراسة خصائص الأدب العربى لا
 يمكن أن نخلص بها بعيداً من دراسة
 روح الأمة العربية، والتى تنصب فى
 المحيط الذى تحيا به، فتكون ما يطلق
 عليه إسماعيل أدهم اصطلاح "البيئة"،
 ثم يقرر أن أول شئ نلخصه فى الآداب
 العربية أنها ذاتية، تنقصها المقدرة
 على التجرد من الشخصية، ومن هنا

بدأت فى هذه الفترة أجناس أدبية
 جديدة تطرح نفسها بقوة فى الساحة
 الإبداعية المصرية والعربية على
 السواء مثل الرواية والمسرحية.. إلى
 أى مدى تفاعل المنهج الانثربولوجى
 والمنهج الاثنولوجى فى تحديد موقف
 إسماعيل أدهم من هذه الأجناس الأدبية
 ومعرفة الأدب العربى الحديث بها؟
 - بداية لى أن أشير إلى أن إسماعيل
 أدهم كان يرى فروقا بين عقليات
 الشعوب ، فطبيعة العقل الفرنسى، غير

القصص الفرعونى والأدب المصرى القديم، ألا ينهض هذا دليلاً على أن أثر البيئـة أفضل من أثر الوراثة؟.. فالتعصب السلالى دفع إسماعيل أدهم لهذا التحامل غير الموضوعى، وجرده الأدب العربى القديم من القصة، ومن الطابع الموضوعى فى الشعر استناداً لعامل الوراثة، وفى الوقت نفسه يستند إلى أثر البيئة والعصر فى معرفة الأدب العربى الحديث بالأجناس الأدبية الموضوعية، ترى ماذا يحدث لنظريته لو انسحب مفهوم البيئة على الأدب العربى القديم؟

ماهية الشعر

فى هذا الإطار لنا أن نقف عند رؤية إسماعيل أدهم لماهية الشعر؟
- ينطلق فى تعريفه لماهية الشعر من منهج لغوى مقارن، فيقف أمام مدلول الكلمة فى اللغة العربية، ثم يعرض لشواهد من استخدام الكلمة فى آيات القرآن الكريم، وهو يتكى على تعريف الأزهرى للشعر، بأنه الشعر القريض المحدود بعلامات لايجاوزها، والجمع أشعار، وقائله الشاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، على أن دلالة الكلمة فى التراث العربى القديم فى الجاهلية، حملت معنى العلم

يمكننا أن نقف على السبب الذى قعد بالأدب العربية عن التصوير، لأنه يستلزم التجرد عن الذاتية، وعرض الظواهر الطبيعية فى شكلها الموضوعى، وهذه بعيدة عن طبيعة العقل العربى، ولكن لاينسينا هذا النقص، استكمال الأدب العربى- من ناحية الذاتية- التى بلغت قيمتها عند المتنـبى.

ولا يجب فى نظر إسماعيل أدهم أن نخلط بين شعر ابن الرومى وبشار بن برد وأبى نواس وأدب ابن المقفع وغيرهم من الأعاجم، وبين أدب العرب، فإن ما فى أدبهم من الطلاقة الموضوعية، راجع إلى وراثتهم الآرية. ولو ارتكز إسماعيل أدهم على البيئة بمفهومها الحضارى الإسلامى، لأدرك أن عنصر البيئة الإسلامية، وليس الوراثة، هو الذى أكسب هؤلاء ما تميزوا به من عبقرية، ولعدل من ثم من أحكامه النقدية.

لكنه كان يرى أن الثقافة عند العرب تسم بالذاتية، فى حين تتسم عند اليونان بالموضوعية، ويتولد عن ذلك إنك لن تجد فى الأدب العربى شعراً قصصياً أو تمثيالياً أو تصويرياً، لأن هذا يستلزم الانسحاب من آفاق الذاتية، إلى رحاب الموضوعية، ولا أدرى ماذا يقول إسماعيل أدهم عن ملحمة جلجامش فى الحضارة البابلية، وعن

والمعرفة، والأصل في الكلمة "الشعور"، جاء في سورة الأنعام (١٠٩/٦): "وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون".

وبناقش إسماعيل أدهم آراء العلماء من المستشرقين فيرفض رأى من يذهب إلى أن الكلمة ذات أصل في لغة العبريين، بمعنى الترتيلة والتسبيحة المقدسة، ويؤكد أن هذا مجرد وهم، فالكلمة استعملت بهذا المعنى في بعض مواضع من العهد القديم، بينما هي في الأصل تفيد معنى الشعور، ثم انتقلت في العبرية إلى معنى العلم والمعرفة، فلفظة "شأر" العبرية تستعمل بمعنى المسكة من العقل والمعرفة وهذا الاستعمال المقابل في العبرية للاستعمال العربي، يحمل في نفسه أملاً يدل على الشعور، فكلمة "شعر" اشتركت العربية والعبرية في تطور دلالة الكلمة من معنى الشعور إلى معنى العلم والحكمة، لهما أصل مستمد من الغيب عند العرب، فأصحاب الحجي هم أصحاب المعرفة، من المتصلين بقوى الغيب من الجن والشياطين، ومن هنا جاء أن لكل شاعر شيطاناً يوحى إليه بما يقول.

وحديث إسماعيل أدهم عن وظيفة الشعر ورسالة الشاعر، تصدر عن النظرية الرومانسية للفن والفنان، فوظيفة الشعر عنده هي التعبير عن الميانية في سرها الروحي، ولما كانت

الدنيا تملأ على الشاعر صوراً من الحياة، فهذه الصور من حيث إنها تخالط شعور الشاعر وتجي من وجدانه، فإنها تجعل أغراض الشعر منتهية عند حد التعبير عما في الوجدان من معاني الحياة وصورها التي خالطته، فالشاعر إنسان لا يعنى بالجمال، إلا بقدر ما هو مثبت في تضاعيف الحياة التي تبدو معكوسة في إطار ذاته، ولا يعنى بإبراز اللذة والألم في شعره إلا بالمقدار الذي يخالط شعوره منها، وعمق استيعاب الشاعر للحياة، وعرضه لمشاعره وإحساساته، تحدد معنى قيمة الشاعر من الشعرية الصحيحة.

* وهل يمكننا المقارنة بين مفهومه للشعر وبين سياق مفهوم نقاد عصره للشعر كذلك؟

- يقوم فن الشعر عند إسماعيل أدهم على نظرية التعبير، وهي جوهر النظرية الرومانسية، التي تتعامل مع الفن من خلال معطيات الفنان، وقد تركت نظرية التعبير بصماتها على النقاد المعاصرين لإسماعيل أدهم، فالعقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) يرى أن الأدب تعبير والتعبير غاية مقصودة وغاية كافية، ولا فرق بين الأدب المعبر بنظمه ونثره، وبين الموسيقى المعبر بألحانه ونغماته، فكلاهما يصف النفس الإنسانية في حالة من حالاتها، والشعر

الشعر من منطلق الرومانسية ، وأنه يصدر عن الذات الشاعرة فالشاعر عند إسماعيل أدهم ينظر إلى العالم من خلال الأنا ومن ثم فانسحاب ذاتية الشاعر على الحياة، ومجئ شعره من مخالطة وجدانه لها، تستمد خطوطها من نفس الشاعر وطبيعته، بمعنى أن الشعر- من حيث الموضوع- قطعة من الحياة، يعرفها لنا الشاعر من خلال مزاجه، وينقلها إلى الجو الذى خلقه فى شعره، فنشعر وكأننا نحيا فيه و معه نتحرك، هذا العرض مستمد من ذاتية الشاعر ومزاجه الذى يتأثر ببيئته الاجتماعية، فالشعر مظهر نفسى يدل على وجه تفهم الحياة والإحساس بها.

ازدواجية المنهج

* ماهى الأسس الجمالية التى ارتكز عليها إسماعيل أدهم للكشف عن القيم الفنية والدلالة الاجتماعية للنص الأدبى؟

- يركز الفكر النقدي لإسماعيل أدهم - جمالياً - على أفكار الفيلسوف الإيطالى "كروتشه"، الذى يوحد بين التعبير والجمال، والفن عنده حدس، ويستثمر إسماعيل أدهم هذه التعاليم فى دراساته النقدية التطبيقية، مؤكداً أن المادة الشعرية لا توجد فى وجدان الشاعر إلا ويوجد معها تعبيرها وشكلها

هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق ، وكل ما دخل فى هذا الباب، فهو شعر وإن كان مدحاً أو هجاءً أو وصفاً للإبل أو الأطلال، وكل ما خرج عن هذا الباب فليس بشعر، وإن كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترع حديث، فالتعبير الجميل عن الشعور الصادق عالم لا ينحصر فى قالب ولا يتقيد بمثال.

والشعر عند المازنى هو خاطر لايزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجاً ويصيب متنفساً ، فالشعر هو صورة صادقة لنفس صاحبه الحية الواعية، لما يدور فيها ويظف بها ويجرى حولها، ولا بد فى الشعر من عاطفة يفضى بها إليك الشاعر، ويستريح أو يحركها فى نفسك .

وعند عبد الرحمن شكرى نجد أن العاطفة تحتل مكاناً رفيعاً ، فهى للشعر بمكانة النور والذات.

وعلة الشعر عند محمد حسين هيكل تقوم على أساس عميق سنده الشعور الإنسانى الصحيح ، والإلهام فى الشعر الصحيح داخلى، يصدر عن النفس ذاتها ويهتز كل وجود الشاعر لأنه الفيض المضى لحياته.

والشاعر عند ميخائيل نعيمة هو نبى وفيلسوف ومصور وموسيقى وكاهن، ويعلو به حيث تعانق روح الشاعر روح الكون.. وجميعهم - بمن فيهم إسماعيل أدهم- ينظرون إلى

المنظور. ومن جانب آخر يركز

إسماعيل أدهم نقدياً على "ماتيو أرنولد وبرايدلي" في مفهومه لقضية الشكل والمضمون، كاشفاً في دراساته عن وعي ناضج بوخدة الشكل والمضمون جمالياً، فالشعر بناء متكامل، وكيان حي متماسك، وليس هناك محل للحديث عن قالب أو شكل منفصلاً عن محتواه أو العكس.

* ألا تلمس ازدواجية في منهج إسماعيل أدهم النقدي والفكري على السواء؟

- هذه ملاحظة منهجية، تشوب فكره النقدي، وتترأى من تصور ناقد رومانسي يستعين بالمنهج الرياضي والإحصاء والمادية الجدلية، ويعتمد على الموضوعي لا الذاتي، لكنني التمس تأويلاً لهذه الملاحظة من خلال المنحنى الشخصي لإسماعيل أدهم نفسه، وكذلك منحنى تاريخ الفكر، إذ لم يعتد به العمر ليقوم بتأصيل نظري متماسك في تفصيلاته وجزئياته، سواء لطبيعة الأدب أو وظيفته، أو لطبيعة النقد وغايته، وذلك داخل وعاء فلسفي تتميز فيه المذاهب الأدبية من حيث استنادها إلى أسس فلسفية، تبرر ماهيتها ووظيفتها، فثمة خبرات تكتسب بتراكم الخبرة المعرفية للإنسان واللعاء الإنساني، يتحقق مع الزمن، في العلوم الإنسانية كافة، وفي

الأدب والفن خاصة.

وهناك أكثر من مثال من استقرار تاريخ الفكر، على تطور الفكر الفلسفي أو النقدي لدى الفيلسوف أو الناقد، فـ "هيبوليت تين" نفسه الذي ترك بصماته على الفكر النقدي عامة، وإسماعيل أدهم خاصة، قال عنه نقاده إنه كان هيكلية، في الأساس، وماركس قبل أن يستقل عن هيكل كان مثالياً، كما أن الإزدواجية التي يصادفها القارئ في الفكر النقدي لإسماعيل أدهم، تطالعنا لدى ناقد كبير هو محمد مندور، فثمة تأثير متبادل بين الرومانسية والواقعية، بين الذاتية والموضوعية، على اعتبار إنهما عطاء للبرجوازية، والرومانسية ذاتها لم تغفل المجتمع، إذا أكد الرومانسيون على أثر البيئة الاجتماعية في الفن، وتعالى تعبيرات على شاكلة: الأدب تعبير عن المجتمع، وكما يكون المجتمع يكون الفن.

رؤى نقدية

* من خلال ممارستك النقدية ما هي أبرز القضايا التي تبدو في المشهد النقدي المعاصر؟

- لعل أبرز القضايا التي يمكن أن نقف أمامها، تتمثل في ثلاث قضايا

للإنسان واللعاء الإنساني، يتحقق مع الزمن، في العلوم الإنسانية كافة، وفي

الابتكار، التى تختلف عن دلالة الاستهجان عندما ترتبط الحداثة بالعائدات والعبادات، فالحداثة الحققة هى التى تصاحب التطور الحضارى وتعبّر عنه أصدق تعبير، والإيفال فى المحلية يستوجب استيعاب واحتضان التراث بكل ما فيه من خصوصية محلية ومشترك إنسانى، وإذا كان المثقف الغربى يشعر ببنوته للحضارة اليونانية، فعلى المثقف العربى أن يشعر ببنوته للحضارة الإسلامية، وما سبقها من حضارات نبعت فى هذه البيئة المختلفة عن بيئة أوروبا، فالكلام عن الحداثة فى الأدب الأوروبى هو لاحق أو مصاحب لهذه الظاهرة، وليس سابقاً لها على الإطلاق، أما عندنا فالوضع سابق للإنتاج الإبداعي الحداثى، لدرجة أن أصبح لكلمة الحداثة دلالة تقييمية، على أنها أية على القيمة والتقدم.

أما الاهتمام بالإسلوبية، فقد جاء بعد الانحسار النسبى لتيار نقد المضمون الذى ساد فى الخمسينيات والستينيات، ولا يعنى هذا أن هذا التيار استنفد نوره، لكن الإلحاح على الأسلوبية أدى إلى إعلان أن التركيز على مضمون العمل الفنى غير كاف للدلالة على الكشف عن قيمة النص الأدبى الفنية والجمالية. ولكن لا يعد علم الأسلوب منهجاً، لأنه داخل علم

هى قضية المصطلح النقدي، وقضية الحداثة، وقضية الأسلوبية، إذ تكاد تهيم على النشاط النقدي.

ومن أزمة المصطلح تنشأ أزمة ترسيم الحدود بين العلوم المتمازجة الاختصاصات، وتكمن الآفة فى أن النقد المعاصر يتخذ من العلوم الطبيعية المثل الأعلى الذى يسعى للوصول إليه، وأنه فى نظر هؤلاء لا يمكن أن يصل إلى هذا المطلب، إلا إذا تخلّى عن فوضى الأحكام الانطباعية وارتكز على قوانين منضبطة، والسؤال - على نحو ما سبق أن طرحه د. شكرى عياد - هل نموذج العلوم الطبيعية هو النموذج الوحيد لما نسميه العلوم؟ فقيمة المصطلح تكمن فى قدرته على صك المفهوم المحدد الدال ليكتسب الثبات والقبول العام، وهو متحقق فى المصطلحات العلمية، وقيمة المصطلح الأدبى تتحقق بقدر ما يستخلص من داخل النص الأدبى لا من خارجه، فما يحدث فى الساحة النقدية من فوضى الأحكام النقدية، يرد فى التحليل الأخير إلى عدم تحديد المصطلح، الذى يعكس غياب اللغة المشتركة بين المشتغلين بحقل النقد.

أما قضية الحداثة فهى ترتبط بفكرة التغيير، ويتحدث مؤرخو الأدب عن حداثة أبى نواس، وتجديد أبى تمام، وهنا ترتبط الكلمة بدلالة



الأسلوب عدد من المناهج منها المقاربة الإحصائية والمنهج البنوي والمحاولة التي تبذلها الإسلوبية هي ربط الحكم النقدي بالخواص الإسلوبية الموضوعية، وهي بهذا الشكل إسهام من معكسر اللغويين في إضاءة ظاهرة تتطلب تفسيراً، ومن منظور اللغويين يتجاوز الأمر النص الأدبي، فكل نص قابل للتناول الأسلوبى، بل أن اللهجات نفسها هي أنماط من الأساليب، تدخل في نطاق اهتمام الإسلوبيين بهذا المنطق.

* الملاحظ أن هناك تراكم نقدي هائل سواء في العصور الإسلامية الأولى، أو في بداية هذا القرن لماذا لم يؤد كل هذا إلى خلق نظرية عربية في النقد؟ - ينبغي أن نتذكر أن النظرية

النقدية المعاصرة ثمرة لفلسفة معينة سادت تلك المجتمعات، وما طرأ على العلوم الإنسانية من تطور مذهب، ومن هنا جاءت تلك النظريات تعبيراً فلسفياً يعكس تجلياتها بكل ما فيها من تخصيص إنسانى أو تجريدي فلسفى .

وأي حركة أدبية عظيمة، لابد أن تسندها حركة فلسفية عظيمة، فلا يمكن أن نفهم مذهب أبى تمام في الشعر، ما لم نتعرف على بيئة المتكلمين، وينبغي أن نتعلم كيف نتفتح على تراثنا لنكتشف كنوزه، فهناك نظريات في اللغة والدلالة والسياق انتجتها العبقرية الإسلامية في عصور مختلفة، ونحن بحاجة أن نزيح الغشاوة التي رانت على عيوننا بفعل تثبيتها على منجزات الآخر، ونأمل في يواقيت



منظومة العلوم الإسلامية. إننا كما يقول د. شكرى عياد إذا أردنا أن نفكر فى الأدب تفكيراً يستحق أن نعرضه على الناس، فيجب أن نقرأ الأدب قراءة واعية متأهلة، سواء كان عربياً أو غير عربى، وربما من جاء بعدنا من أطلق على قراءتنا هذه نظرية، كما يتحدث الدارسون فى زماننا عن نظرية النظم عند "عبد القاهر الجرجاني" وهو لم يسم كلامه نظرية.

- من مؤلفاته

البطل المعاصر فى الرواية المصرية - الرواية التاريخية فى الأدب العربى الحديث - نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر - مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر - نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام - الفكرة العربية فى عودة الروح - المؤلفات الكاملة لإسماعيل أدهم.

- يشغل حالياً منصب رئيس قسم اللغة العربية بكلية آداب الزقازيق.

د. أحمد إبراهيم الهوارى
- مواليد ١٩٤١/١١/٥ سيناء
- حصل على ليسانس الآداب قسم

ملف

(الجزء الثانى)



مصطفى زيور:

علم النفس وعلم الوطن

د. حسين عبد القادر / د. فرج أحمد فرج /
د. خديجة الحباشنة

إعداد:

د. حسين عبد القادر

أستاذ علم النفس بآداب المنصورة

مصطفى زيور علماً من رواد التنوير
(سبتمبر ١٩٠٧ - سبتمبر ١٩٩٠)

أتركُ شرأيي فيكم

د. حسين عبد القادر

أستاذ التحليل النفسي المنتدب
بكلية الآداب جامعة المنصورة

على يد حشد من الفلاسفة الأجانب والمصريين، منهم برييه BREHIER، M, لالاند LALAND, A رى REY, E هوستليه HOSTELET, M منصور (باشا) فهمى والشيخ مصطفى عبد الرزاق. وما أكثر ما كان يذكر أساتذته بإعزاز وتوقير يستطيع المرء أن يدرك معه أى نيت وأرومة كانها زيور، أى أواصر جمعته بأساتذته ومجرد مثال على ذلك مطلع خطاب استاذته منصور (باشا) فهمى له بمناسبة صدور العدد الأول من مجلة علم النفس (١٩٤٥ - ١٩٥٣) والتي أنشأها مع زميله «يوسف مراد» خريج الدفعة الثانية من الجامعة المصرية (١٩٢٠)، إذ يستهل الأستاذ خطابه

من فيض روحه يكون الحديث.. وفى باحة القلب بكل القلوب التى عايشته، تعلمت على يديه، زاملته، أو كان شفاؤها بعضاً من ثمار غرسه تترقرق كلمات خجلى فى نهره الذى لاينضب، وهو الشامخ الذى يخلده عطاؤه للأبناء والمريدين، وللعلم وعطشى المعرفة، وقد كان محلاً نفسياً وطبيباً، وعالماً فيلسوفاً، وقبل ذلك كله إنساناً، جمع باقتدار بين مؤهلات عدة، وقدرات بازغة، فقد حصل على ليسانس الآداب من قسم الدراسات الفلسفية من الجامعة المصرية (جامعة فؤاد الأول) بالدفعة الأولى بها (١٩٢٩) وفيها تلقى أصول الفلسفة ومدارسها وعصورها

بالإنجليزية باسم «محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي» بجانب مقال لكارل أبراهام كتب له المقدمة سيجموند فرويد، وكان بعنوان «التحليل النفسي وأعباء الحرب» وكانت الموافقة العجلى (برجوع البريد) من والده بداية جديدة لمنعطف جديد؛ هو قدر زيور المصنوع بصنعه كي ييمم لشطآن جديدة على امتداد ضفاف نهر العلم الذى لا ينتهى، فدرس - بناء على توجيه أساتذته - فى كليتى العلوم والآداب مقررات موزعة بين الكليتين حتى حصل على الليسانس فى العلوم، ويا لها من رحلة بدأها بالحصول على شهادة العلوم الطبية والكيميائية والبيولوجية من جامعة باريس (كلية العلوم ١٩٣٣)، ثم التحق بكلية الطب واصل ليله بنهاره حتى حصل على درجة الدكتوراه فى الطب عام ١٩٤١، ولكنها هذه المرة كانت من جامعة ليون والتي كان قد انتقل إليها من باريس بعد احتدام معارك الحرب العالمية الثانية، وكان عنوان أطروحته «الافيزيا والخرق المضى» (المسبر الدماغي)، وكانت بذاتها «تتويجا للدراسات الطبية التى قام بها... ويكون الدكتور مصطفى زيور فى اتجاهه هذا مخلصاً للتقاليد الفرنسية فى الجمع بين الثقافة الطبية والثقافة السيكلوجية» (٤)،

تلقيت الخطاب الذى يطلبون فيه أن أكتب كلمة أقدم بها دورية لعلم النفس تصدرونها مع ولدنا زميلكم الأستاذ الدكتور يوسف مراد. وإن أول ما اتصل بنفسى عند قراءة هذا الخطاب كان فيضاً من السرور شعرت به حين تمثلت أن فيمن ساهمت فى ترويضهم على الدراسات الفلسفية من أصبحوا اليوم من حذاقها وعشاقها وشيعتها، العاملين على نشرها بين المثقفين...» (١)

علاقة حميمة وطيدة تربط بين الابن وأستاذه، لتستعيد الوقائع دورتها، ونتعلم منه كيف يحب الأستاذ أبناءه، وكيف بفضل عطائه وشموخ قيمه وعلمه، ترتبط نحن الأبناء بمن كان له علينا فضل الميلاد المتجدد والإبحار فى رحاب علمه الذى لا يفيض، وتعاليمه التحليل النفسى - موجة من دوامات تسوية الصراع الأوديبى، لكن النفس الفتية التى يغمرها صفاء البصيرة، لم تحتج لأكثر من خطاب ودود لوالده رضوان زيور كبير أطباء وزارة المعارف آنذاك، يخبره فيه بما اعتزمه من تحويل دراسته من الفلسفة إلى الطب تمهيداً لدراسته للتحليل النفسى، ذلك الذى رأى له فى مكتبة والده بالقاهرة كتاباً معنوناً

ومن المعروف أن هذه الأطروحة المتفردة كانت تحت إشراف العلامة النيرولوجى الشهير فرومان تلميذ بايننسكى، وفرومان فى حينها واحد من أبرز رواد التفكير النقدى الدينامى فى الطب العصبى النفسى. كما يذكر لنا يوسف مراد (٥)، وعُلِّ موضوع دراسته والمنهج الذى استخدمه هو ما ألزمه بالحصول عام ١٩٢٩ على دبلوم علم النفس التجريبي من معهد علم النفس بالسوربون.

لم يكتف مصطفى زيور إذن بالجمع بين كليتى العلوم والآداب ثم الالتحاق بكلية الطب بل ها هو يحصل أيضاً على دبلوم الدراسات العليا فى علم النفس التجريبي الذى كان ضرورياً ليتواكب بعدها مع تاريخه العلمى، تاريخ مهنى يتناغم مع ريادته فى ميادين عدة، وما أقل ما عرفناه منه عندما كان يرجعنا التطواف إليه، إلا عندما نلح من أجل معرفة توثيقية فقد كان على شموخ قامته، شحيحاً فى الحديث عن نفسه، بل علّ ذلك كان جزءاً من ديناميات الشموخ، فقد كانت كنوز علمه مذكورة لكل سائل، وثراؤه المعرفى طيعاً لمن أراد إلا أن يكون حديثاً عن نفسه، ورغمهما، فنحن نعرف كيف أقبل - بناء على توصية من أساتذته - على امتحانات هى فى ذاتها مسابقات تفرضها التقاليد الجامعية الفرنسية

فى الطب النيرولوجى (أعراض الجهاز العصبى)، والطب العقلى، إلى أن ظفر بوظيفة طبيب مقيم فى مستشفى تعليمى تابع لكلية الطب، لينتهى به المطاف بعد عديد من المسابقات ليصبح رئيساً لعيادة الأمراض العقلية والمخ التابعة لكلية الطب بجامعة باريس وفيها كان إلى ترسى الأخلاق قبل العلم، والعلم مع الإبحار دوماً للمراقى الصعبة والجديد، وكان زيور فى ذلك كله رعيلاً وحده. حين يرجعنا التطواف إليه، كان يعضى بنا فى كل أفق قصى، ويعبر بنا كل المدارات، يشق بتوجيهاته والأصول إلى تعلمناها منه موج العلم المتلاطم، بقدر ما نتذكر سعيه الدؤوب الذى لا ينضب من أجل المعرفة ممزوجة بنسيج من زكريات دافعة للوفاء، فقد لا يعلم البعض أن محاضرات لالاند فى الفلسفة (٢) والتي ترجمها للمربية أستاذة أحمد حسن الزيات والمرحوم يوسف كرم، قد قوبلت بمخطوطتها الأولى بمخطوطته التى كان يكتبها وراء أستاذة لالاند، وقد جمعته بصاحب الرسالة (أحمد حسن الزيات) أوامر تلقى، فقد كان الزيات أستاذ اللغة العربية التى تلقاها زيور على يديه بالمدرسة الأمريكية الثانوية (والتي انتهى إليها مطافه ليحصل منها على البكالوريا عام ١٩٢٥) وظلت الصلة

ومن المعروف أن هذه الأطروحة المتفردة كانت تحت إشراف العلامة النيرولوجى الشهير فرومان تلميذ بايننسكى، وفرومان فى حينها واحد من أبرز رواد التفكير النقدى الدينامى فى الطب العصبى النفسى. كما يذكر لنا يوسف مراد (٥)، وعُلِّ موضوع دراسته والمنهج الذى استخدمه هو ما ألزمه بالحصول عام ١٩٢٩ على دبلوم علم النفس التجريبي من معهد علم النفس بالسوربون.

لم يكتف مصطفى زيور إذن بالجمع بين كليتى العلوم والآداب ثم الالتحاق بكلية الطب بل ها هو يحصل أيضاً على دبلوم الدراسات العليا فى علم النفس التجريبي الذى كان ضرورياً ليتواكب بعدها مع تاريخه العلمى، تاريخ مهنى يتناغم مع ريادته فى ميادين عدة، وما أقل ما عرفناه منه عندما كان يرجعنا التطواف إليه، إلا عندما نلح من أجل معرفة توثيقية فقد كان على شموخ قامته، شحيحاً فى الحديث عن نفسه، بل علّ ذلك كان جزءاً من ديناميات الشموخ، فقد كانت كنوز علمه مذكورة لكل سائل، وثراؤه المعرفى طيعاً لمن أراد إلا أن يكون حديثاً عن نفسه، ورغمهما، فنحن نعرف كيف أقبل - بناء على توصية من أساتذته - على امتحانات هى فى ذاتها مسابقات تفرضها التقاليد الجامعية الفرنسية

لاتنقطع ما بين الأستاذ (الزيات) وتلميذه (زيور)، وعندما تقرر أن تترجم محاضرات لالاند في الفلسفة كانت مخطوطة التلميذ عوناً للمترجمين. حب يجمع وتنشئة تدفع إليه، وهو الذى سيذكرنا بعد حين بأن الحب «هو المطلع من اللاوجود إلى الوجود» (٣)، ولحبه لأبنائه مآثر وآياد، فبالحب كان يفيض علينا بنبع الجديد دوماً، وبالحب، علمنا - نحن تلامذته ومريديه - كيف نجمع كل الفصول بعمق الأواصر، فنستاند بجدل المعرفة، وننأسى ونتعلم ممن سبقونا على دربها، وندفع - بالحب - عطشى لكل معرفة.

جمعه الاعزاز والتقدير وشغف العلم بأساتذته فأحبوه، ولولا هذا الحب الذى عانق إنكياًباً وجلداً فى طلب العلم لما انتهى تحصيله العلمى إلى ما آل إليه بفرنسا، فمنذ عامه الأول بباريس ها هو ذا يحصل على شهادة الفلسفة العامة وعلم المنطق من السوربون (١٩٣٠) وفى العام التالى يحصل على شهادة علم النفس العام (١٩٣١)، ويرنو مندها للتحليل النفسى إذ كان ضمن أساتذته آنذاك العلامة «جورج ديماء» الذى يشير ضمن ما يحاضر عنه للتحليل النفسى ويريد الطالب زيور أن يدرس هذا العلم الجديد الذى يحس فيه أئموئجاً متفرداً من المعرفة بالنفس، لكن الأستاذ يذكر

لتلميذه أن التقاليد العلمية الفرنسية تلزم بأن يكون المحلل النفسى طبيباً أولاً، وتستبد الحيرة بالطالب ويهرع للعلامة جوستاف ميشو والذى تلقى على يديه بالجامعة المصرية آداب اللغة الفرنسية وكان عميداً لكلية الآداب فى سنتى الطالب الأخيرتين بالكلية، وهو يومها، قد عاد لعمله بالسوربون، ولاينسى الأستاذ حوارات تلميذه المصرى بالجامعة المصرية حول أناتول فرانس، وباسكال، وسانت بيف، وها هو يقرأ دخيلة تلميذه أو عليها عبارة عابرة، لكنها تمس أعماق الواثق من نفسه، الطلعة الذى لا يأنه للصعب.

«- زيغار (هكذا كان ينطقها ميشو الذى نال دكتوراه الدولة والأجريجاسيون وعاد أستاذاً لآداب اللغة الفرنسية بالسوربون).. القرار صعب، لكنه قرارك.. والدك على ما أظن طبيباً، أليس كذلك؟».

ويستبصر ابن الرابعة والعشرين بالكثير، لكن ما أصعب القرار الذى يمثل - بلغة لزاماً عليه أن يقوم بواجبات تعليمية وإشرافية بالنسبة للطلاب والمرضى بجانب الأبحاث التى تلزم بها النظم الفرنسية لمن يتولى مثل هذا المنصب. وكان من نتائج هذه الحقبة أن نشط فى الانسكلوبيديا الطبية الفرنسية والحوليات الطبية النفسية - عديداً من الدراسات فى

الأمراض السيكوسوماتية والتي يعتبر من روادها، وستظل بعض أبحاثه فيها غير مسبوقه علي الصعيد الدولي، بل إن واحدا منها على الأقل، يعد من الأبحاث المتفردة، والتي لم نقع على مثيل لها في الموضوع الذي تناولته، ونعني بذلك «دراسة سيكوسوماتية (نفسجسمية) لحالة شاب مريض بالماء الأزرق الزمن». (٦)

ولم يكن مستغربا والحال هذه أن تحتفى به الجامعة الفرنسية عندما ذهب للعلاج بفرنسا في منتصف الثمانينيات. ويتقرر علاجه على نفقة الجامعة الفرنسية آنئذ، ويا له من تقدير لعالم أعطى البلد الذي تعلم فيه بعضا من خبراته وعلمه، وهو الذي لم يحصل منها على دراساته الأكاديمية الطبية فحسب، بل أقبل فيها إبان قيامه بمهام منصب رئيس عيادة بكلية الطب على التدريب بمعهد التحليل النفسي بباريس قرابة أربعة أعوام، حتى حصل على زمالة جمعية باريس للتحليل النفسي، ثم زمالة الاتحاد الدولي للتحليل النفسي فكان أول محلل نفسي مصري شاء قدره أن يقوم بتحليله (كما تقضى تقاليد التحليل النفسي) إثنان من أئمة التحليل النفسي كان أخرهما العلامة ناخت، وكان سطوع اسم زيور في القائمة الدولية للمحللين النفسيين مفخرة

لمصر، وإن كانت المفخرة التي تستحق الإشادة كما كان يذكر دوما، هي سطوع شمس أبنائه من محللين نفسيين والذين أصبحوا ملء العالم وسمعه، فقد تكثر زيور في أبنائه بحق وقاض بهم وازداد نهر عطائه، إذ أصبح كل منهم علما بذاته ومدرسة ومنارا، فها هو مصطفى صفوان العلم العلم الأول على اللاكانيه واللاكانيين (أتباع جاك لاكان) وإن كان من المعروف أن كل لاكاني إنما هو تيار بذاته، إلا أن صفوان ليس رافداً أو تياراً بل هو في سمع أوروبا علماً وحده، وما أكثر أتباعه ومريديه وما أدق رؤاه التي يعكفون على ترجمتها فور نشره لها ويسابقون على التعلم منها، وها هو سامي محمود على، الطير المهاجر الذي أصبح أستاذاً بكلية الإنسانيات بباريس (باريس ٧)، ومنشئ أول معهد في العالم للأمراض النفسجسمية والذي يمتلك ناصية نظرية متفردة في الأمراض السيكوسوماتية لاتثق بغير اسمه، حتى أصبح زائراً دائماً لجامعات العالم بقدر ما ينشر طلابه في أرجاء عدة يباشرون بنظريته التي أصبحت أيقة شامخة في موضوعها، وأحمد فائق المهاجر مرغماً لكندا منذ أوائل السبعينيات ليصبح اليوم واحداً من أعز الأسماء بين أقرانه وبصيرة عالم تخطى مصرنا بتفحات الإيجاب برؤاه

وتفتحت رؤاهم عبر صوته المجلجل
بعمق البصيرة ليموج في العقول
مؤانساً وحائياً، ويحضرنا هنا بسام
ملحس وخديجة حباشنة (الأردن)،
مصطفى حجازي (لبنان)، قيس خزعل
وصفوح الأخرس (سوريا)، عبد الله
غوشة وحمدي حنبل (فلسطين/ نابلس)،
الزويبي (تونس)، سليمان الفهد
(الكويت)، محمد اليمنى (عدن)... و..
وما أكثر الأسماء والبلدان، وبخاصة من
الأخوة العرب أولئك الذين كان حلمه
الأكبر، أن ينشئ بهم رابطة
للمشتغلين بعلم النفس في العالم
العربي، تكون مشعل نهضة وأمل
مرجوا لقد الوحدة العربية التي آمن
بها فعلا لا قولا، وكم كان يبذل من نفسه
وعلمه مهتما بهذا الرعيل الذي كان
يحسه نواة لسطوع علم النفس في ظلام
الجهالة التي لاتدرك دوره، وكم كان
حقيقاً بهم صارماً معاً، يلقنهم مع العلم
آيات من مكارم الخلق، ينشر كبرياءه
في العيون إذ يحلل لهم الدوافع
النفسية لهذا التمزق الذي تعانیه
أمتنا، ويستحث فيهم النهوض بواقع
بلادهم، معرجاً في رهافة حس على
تواريخ من عالمنا كنا نظنها غاضت،
يبثنا جميعاً عشق البحث من أجل
الوطن لا العلم فحسب.

لم يكن زيور مولعاً بغير العلم، أو
حشد من الأبناء في قاعة درس، أو

ويكفى أن نعرف أنه تنازل مختاراً عن
الرئاسة الدورية لمعهد التحليل
النفسي بكندا لنعرف أي محلل نفسي
هو، وكلهم - مع اختلاف الأجيال - أبناء
زيور الذين تفتخر بهم مصرنا ومعهم
عبد السلام القفاش في إنجلترا، والتي
ذهب إليها بعد أن أرسله زيور في أول
بعثة متخصصة للتحليل النفسي،
فأنهى تحليله وحصل على درجة
الدكتوراه، واستقر به المقام محلاً
نفسياً طلبة شاء قدره أن يختلف مع
الجمعية البريطانية للتحليل النفسي،
وليس أدل على مكانته من عودته إليها
مكرماً ليصبح والمرحومة فائزة كامل
نجمين نطالع اسميهما ممثلين لمصر
في قائمة الجمعية الدولية للتحليل
النفسي - (V)، وما أكثر الأبناء الذين
تعلموا على يد زيور، وكانت محاضراته
لهم اشتياقاً عندما يطل بوجهه
الحدوب، وعلمه الغزير الذي مكنهم من
أن يكونوا أنداداً بين الآخرين
كمشتغلين بعلم النفس - لا التحليل
النفسي فحسب - الذي فتح لهم زيور
منافذه ولم ييخل عليهم بعباء
فانتشروا في أنحاء العالم الأربع، نذكر
منهم - على سبيل المثال - بأمريكا
رجاء مازن، كمال جندى ومحسن
يوسف، وبكندا انطونيت جورجي،
وفي العالم العربي قلما نجد بلداً لم
يحظ بأبناء لـ زيور تلقوا على يديه،

فى إقامة الدليل - بجانب دراسات
الفلسفية وعلم النفس الفسيولوجى -
على أهمية وضرورة الفهم الدينامى
لهذه المشكلة التى يلتقى فيها العضوى
والنفسى معاً، وفى كلية الآداب جامعة
الإسكندرية شاء قدره أن يحاضر أيضاً
فى علم النفس العام، وبدأ
بفزيومينولوجيا الإدراك، وكان الإدراك
من منظور فينومينولوجى حديث عهد
لما يزل، لكنه أراد قصدية ووعياً
بموضوع، ونغياً للفكرة الخالصة النقية
وتعليقاً للحكم (يلغة)
الفينومينولوجيين إذ أراد أن يسبر
غور أبنائه، يقدر ما أراد سبراً لغور
الوقائع وإعابة تفكيرها، وسره - على
حد قوله - ما رأى، أبناء نابيين
شغوفين بكل جديد، وزملاء أجلاء من
بينهم يومئذ الدكتور أبو العلا عفيفى
الذى تعمق الصوفية وأوغل فى مقام
محيى الدين بن عربى ففتح فى قلوب
الأبناء طريقاً نفذ إليه، ويوسف كرم
ذلك المتبطل فى محراب الفلسفة
والمهتم بقضاياها اهتماماً يجل عن
الوصف فشذ عقول البارزين، وكان
للمزميلين العزيزين نسقا فكريا - على
اختلاف بينهما - يبدأ بالمنهج الذى
ينبنى على قدسية العلم تلك بعض من
أقوال زيور فى زملاء بدء مسيرته
معلماً، وما أكثر ما كان يحدث بإجلال
عن زملاء مسيرته العلمية بعامة، وما

كوكبة من المریدین يحتضنون وجود
العلم بمحراه.. نصف قرن قضاه
معلماً عالماً تصخى الأسماع لرنين
كلماته بعربيته المستقيمة والبليغة
معاً، فمئذ عاد إلى مصره عام ١٩٤١ عن
طريق رأس الرجاء الصالح بعدما قطعت
الحرب أى سبيل آخر، وهو يقوم بدوره
التعليمى فى جامعة القاهرة (جامعة
فؤاد الأول)، ثم استقر به المقام أستاذاً
مساعداً بكلية الآداب بجامعة
الإسكندرية (جامعة فاروق) ليقوم
بتدريس علم النفس التجريبي، وعلم
النفس المبرضى، وعلم النفس
الفسيولوجى؛ بجانب محاضراته
لطلاب الدبلمات المتخصصين بكلية
الطب، وكان وراء ذلك كله أستاذه طه
حسين الذى تلقى عليه دروسه الأولى
بالجامعة المصرية والذى ساندته وتفهم
هدفه من التحول إلى الطب وهو النابه
المطبوع بالفلسفة، لذا نصحه فى الآن
نفسه ألا ينسى إعداداته الفلسفى، وكان
وعد الابن ديناً إذ تضمن موضوع
أطروحته للدكتوراه (الأفيزيا والخرق
المخى) مشكلة الأفيزيا الصليبية
والتي يتضح فيها بجلاء عطل النظرية
الميكانيكية التى تحاول تفسير
اضطرابات التفكير بعامة واللفة
بخاصة عبر المراكز اللحائية، وكما
كانت تجارب الجشطط فى الإدراك
وبخاصة فى دراساتهم للظاهرة عونا له

وأندراكا من زيور لروح جامعية أخرى، وقفزة فوق أسوار سجن تقاليد جامدة تحتاج لمن يحطمها هو زيور يشرف على فريق للتمثيل بكلية الآداب ويستدعى جورج أبيض ليخرج لفريق الكلية في مطلع الأربعينيات «أوديب ملكا» رائحة سوفوكليس وأثيره «فرويد» وهى من فرائد أستاذة طه حسين ويستمعين وهو العارف بالموسيقى وليس المتذوق لها فحسب - وهو أمر يعرفه خلصاؤه - بموسيقى يوناني سكندري، ويقوم بالتمثيل فيها محمود مرسى (الفنان المرموق اليوم)، وأحمد أبو زيد (أستاذ ومؤسس قسم الأنثرو بولوجيا بجامعة الإسكندرية)، وبين قدر أوديب، وحكمة تريزياس، تمضى مسيرة زيور المضروعة بعطر أياديه، والمصنوعة بصنعه، فها هو طه حسين يستدعيه إذ هو وزير للمعارف (في آخر حكومة لحزب الوفد قبيل يوليو ٥٣) عارفاً عن قرب ريادة زيور للتحليل النفسى بعالمنا العربى، ليناقشه فى أمر التحليل النفسى وإنشاء قسم له بجامعة ابراهيم، التى كان قد صدر القانون رقم ٩٣ لسنة ١٩٥٠ بإنشائها، بعد صراع لم يطل أمده فى مجلس النواب آنذاك وانتصرت فيه إرادة طه حسين وهو يجلس بصوته مدويا «ليس من مصلحة الجامعة ولا من مصلحة التعليم أن يزدهم الطلاب

أكثر ما سمعنا تقريظا وتقديراً لمحمد مندور، فمحمد عبد الهادى شمعية، نجيب بلدى، عزيز فهمى، يحيى الخشاب، وكان الثلاثة الأول رفاق بفعته أولاهم بقسم اللغة العربية، وثالثهم كان زميلا بقسم الفلسفة واللغة الإنجليزية معاً، أما الأخيران فقد التحقا بالكلية وتخرجوا عام ١٩٣١ والتقى شمل الجميع ببأريس ومعهم حشد من أسماء يذكرها زيور بالإعزاز والحب، يبتسم أو يتأسى لمسيرة حياة مضت بالبعض أشواطاً فيفرح لأفراحهم ويحزن لأتراحهم، فهم بعض من رفاق العمر مهما بعدت السبل.

تتوالى دروس زيور بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة الإسكندرية (فاروق آنثذ) ويحتشد الطلاب حوله ويدركون أى نهر يفيض بالجديد هو، وتكفى هنا شهادة تلميذه (بلغا الوقائع). وابنه وزميك ونور مصر الساطع فى أوروبا (كما كان يؤثّر زيور عندما يتحدث عنه)، إنها شهادة العلامة مصطفى صفوان الذى يقول «كان للدكتور زيور أسلوب فى التعليم لم تكن نحلم به رغم جميع ما سبقت لنا قراءاته عن سقراط: أسلوب لم يكن تلقينا بل إستمتاعاً... بل هو كان قبل كل شىء الفرصة الأولى البتى أتاحت لنا الخروج من سجن البرامج الجامعية والوعى بوجودنا فى هذا السجن» (٨).

والاجتماعية يؤهل خريجه لمجالات شتى (سيعمل والمرحوم الأستاذ الدكتور السيد محمد خيرى على فتح آفاق لهم)، ولم تكن دهشة الوزير ومدير الجامعة آنذاك بأقل من دهشة بعض عمداء مجلس الجامعة فى اجتماعها الأول مساء السبت الحادى والعشرين من أكتوبر عام ١٩٥٠ وكان من بينهم المرحوم الأستاذ الدكتور عبد العزيز القوصى (والذى كان مدير معهد التربية المستقل للبنين) والأستاذة الدكتورة أسماء حسن فهمى (والتي كانت مديرة معهد التربية المستقل للبنات) والمرحوم الأستاذ الدكتور محمود عزمى قطان (عميد كلية الطب) والأستاذ الدكتور ابراهيم نصحي (أول عميد لكلية الآداب).

يضحك زيور ببسمته الحانية وهو يتذكر دهشة الجميع آنذاك، ونضاله فى إقناع جلهم بهدف مشروعه الذى تخطى فيه ذاته، وتجاوز طموحه الشخصى وأمسك بترجسية الأمنية ومسارب للرغبة ليؤسس لمصر والعالم العربى أول قسم متخصص لعلم النفس جمع بين دفتيه حشداً من شوامخ المتخصصين والزملاء، اختار جلهم آنذاك على عينه، وكانت الجامعة إبانها لما تزل مناخ حرية وإدراكاً لقيمة الأستاذ وقامته، واحتراماً وثقة لصاحب الخبرة والدراية، ولم يكن المصطلح

على الكليات... فلا بد أن نخفف الضغط عن جامعة (فؤاد الأول) و(فاروق الأول) (٩)، وكان طبيعياً أن ترنو بصيرة طه حسين، بل والدكتور محمد كامل حسين (الطبيب والأديب) وأول مدير للجامعة آنذاك، إلى مصطفى زيور الذى كان يمكنه يومها «أن يصرف جهده فى تدريب غيره على التحليل النفسى (وكان صديقه المحلل النفسى هو رأس ويصا واصف قد استقر بمصر) فينشر فكره ويكون لنفسه جماعة من الحواريين والأتباع (وكان قد أسهم فى توجيه بعض أبنائه من جامعة الإسكندرية للتحليل النفسى إبان بعثاتهم بعد تفوقهم ونخص بالذكر آنذاك مصطفى صفوان وسامى على) وما كما أسهل عليه من ذلك» (١٠) لكن أمراً آخر كان يشغله، ألا وهو أمر علم النفس عامة، وإرساء قواعد أكاديمية لقسم مستقل لعلم النفس يتيح لخريجه علماً ومهنة، ويتيح لمجتمعه قاعدة وركيزة من أخصائيين نفسيين يقبلون على مجتمعهم وينهضون به فى مجالات ومبادئ علم النفس المتعددة.

فوجيء طه حسين والدكتور محمد كامل حسين بمصطفى زيور يغلب ولؤه للعلم بعامة وللضرورة المطلقة على أمنيته وانتمائه التخصصى وحرية الشخصية فما هو يقدم لهما مشروعا لإنشاء قسم للدراسات النفسية

الواقف عن «أهل الثقة» قد أطل بشواظها بعد.

ملء العين كان وسيظل حين يشق الموج المتلاطم من متراكبات المقاومة التي رانت بأعماقنا، وفي كل جديد كان يفيض به علينا ما يدفعنا لنفتح أفهامنا لا أسمعنا فحسب، كنا نصيح الأفئدة ونحاول مجاهدة السمع إذ يتوشح بالحدس البكر، وكان وخزه الرهيف حين يعلمنا يكشف من ورائه وجهها. أبويا عطوفا، ويجلجل بفرحة إذ يدرك بأن الأبناء على طريق الفهم، وعندها فإن صوته المعبر بالوداد يختلج، ويموج في الوجدانات والعقول حانيا، وفي تدفق البحار موضعا وشارحا كنوز علمه التي لا يحجبها عن طالب علم، لقد كان شراؤه المعرفي - الموسوعي متاحا لكل من أراد، فتح لنا نوافذ السماء لكل التيارات، لنشهد كيف يكون العالم ونتعلم كيف تشامخ خطى العالم، لم يؤثر نفسه أو التحليل النفسي بغير برنامجين في السنوات الأربع هما التحليل النفسي في شهادة السنة الثانية وعلم النفس المرضى في شهادة علم النفس الإكلينيكي والمهني بالسنة الرابعة (جرت سنوات الدراسة في الجيل الأول لكلية الآداب جامعة ابراهيم عين شمس، ثم الجيل الوسيط على متوال يعينه على غرار السوريون - على ما أظن - فكانت لكل سنة دراسية

شهادة يعينها، وإن لم يتخط الأمر تسجيل ذلك في اللوائح المنشئة للكلية في بدنها وهو ما استمر حتى جاءت رياح التغيير فتلاشى مسمى الشهادات) وكان مسمى شهادة السنة الثانية شهادة علم النفس الاجتماعي والانثروبولوجيا، ثم عدل في مرحلة لاحقة لتسمى «شهادة الأسس النفسية والاجتماعية» ويتلقى الطالب فيها بجانب التحليل النفسي، علم النفس الاجتماعي وتاريخ علم النفس وديناميات الجماعة والانثروبولوجيا الاجتماعية والإحصاء وتاريخ الحضارة (وقد استبدلت هذه الأخيرة في لائحة عام ١٩٦٠/٥٩ بتاريخ الفكر، وللتغيير في هذه اللائحة قصة ليس السبيل لسردها)، أما شهادة السنة الثالثة فهي شهادة العلوم النفسية (القياس الميكولوجي) وفيها يدرس الطالب مواد القياس النفسي والمقاييس المتصلة بالذكاء والشخصية وغيرهما، كما تتكامل المواد التي تهتم بالقياس وتعتبر روافد له من قبل الفروق الفردية وعلم النفس التجريبي والدراسات المعملية بجانب سيكولوجية الشخصية وعلم نفس الطفل، وعلم النفس الفسيولوجي مما يمهد لخاتمة المطاف في شهادة علم النفس الإكلينيكي والمهني بالسنة الرابعة والتي سميت في البدء شهادة الصحة

النفسية وعلم النفس التطبيقى حيث يلتزم الطالب بأن يمضى شهوراً أربعة على الأقل فى الاشتغال بدراسات واقعية فى العيادة النفسية الملحقة بالقسم أو فى أحد المستشفيات التعليمية

للالامراض العقلية أو فى إحدى المؤسسات الصناعية أو التربوية ويقدم بحثاً (أو أبحاثاً) يعطى عنه درجة ترصد «أبحاث ودراسات واقعية»، ويالها من برامج كان يواكبها منهج ومتابعة وإشراف علمى لم تكن ترى فيه أياً من بذور هذه المعطيات التى يعرفها الكافة وتنخر سوسها فى كيان الجامعة فى مستويات عدة، فلم نسمع عن أستاذ يقدم لطلابه مذكرات فى مادته!!، أو مؤلف ولف على عجل، وعرف المقربون منه وقفته لواحد من زملائه الذى أتى بهم، وأسهم فى سفره لبعثة فى لندن، وعندما عاد - وكانت رغبته فى الكسب أسبق من عكوفه على العلم كما أمّل زيور - أنهى متسرعاً كتاباً فى مادته، وسأله زيور بعدما وجد الكتاب بين يدى الطلاب (رغم رخص ثمنه آنذاك).

«ما هذا الذى أراه بين يدى أبنائك»
الطلاب
ورد الأستاذ الذى كان ابن الأمس:
لقد قمت بتدريس المادة فى العام الأسبق من خلال مرجع أولبرت وغيره كما اتفقنا فى مجلس القسم، لكنى

رأيت هذا العام أن أؤلف كتاباً فى الموضوع».

ويرده الأستاذ عن غيه «بعد عام واحد وتؤلف كتاباً (وكان قد قرأ محتواه)، وفى مثل هذا الموضوع»!.. وكانت نظرة قاحصة نافذة، إنداح صوته الحنون بعدها وإخرا محذراً من هجمة الوباء...

لقد كان يطلق فى كل اتجاه أمانة العلم والعلماء، غير هياب من القابعين فى قرارة الجب، والعاجزين عن بلوغ قامته مهما كان الادعاء، والباحثين فى السطحى عن عزاء، كان رائساً لمن يعرفه كنسمة، نادراً فى الحق كإعصار، عالماً كمنازل، بل هو منار المنارات لمن يعرف، وكما كان هائلاً بمحاورة العلم تملؤه هدأة نفس إذا ما وجد البغية فى ابن موهوب، أو نسق علمى غير مسبوق، وكما كان حفيماً بكل الأبناء، يدفع كافة حروف أبجديتهم للشوق للعلم والاندفاع مع التروى والأناة لبلوغ شطأته، وكان صريحاً وحده ينشئ الجديد، ويتعهد بذرة ما يزرع، بالرى والعناية ما استطاع لذلك سبيلاً.

عندما استقر به المقام بمصره التى أحبها وعشقها واستقرت إرادته وزميله يوسف مراد على إنشاء مجلة لعلم النفس كان هدفهما أن تفتح الأفاق لشباب الباحثين، بقدر ما تنشر وعياً وتؤدى رسالة، وتقدم كل جديد فى

وسياسف على احتجاجها أصدقائها
وخصومها.

أما الأصدقاء فلتهدم أحد المنابر
القليلة التي كانت قائمة في مصر.. أما
الخصوم فسيأسفون على ضياع هذه
الفرصة التي كانت تتاح لهم للنيل من
حين إلى آخر... و... وحقاً كان للتضحية
حدود كما قال يوسف مراد في مراثيته
هذه والتي كانت تقطر بسواد قلوب
زمرة من الاخسءاء كانت يد الرجل
تظللهم، بل وكف امتدت لهم بالصفاء
الذي كفنا نسمعه عنه من زيور
وعايشناه معه عياناً، ولم يكن بيد رفيق
العمر والمحنة وإن لم تنله الألسنة
الحداد. إلا أن يتحدى ظلم القرار
الممهور بتطهير الجامعة من يوسف
مراد، وهو العالم الجليل والمتخصص
المتفرد الذي كانت أطروحته لذكوراه
الدولة (الرسالة الكبرى) عن «بزوغ
الذكاء» مثلاً يحتذى فقد أشرف عليها كل
من هنرى ديلاكروا وبعد وفاته تولى
الإشراف بول جيوم، ورغم مناقشة هذه
الرسالة في يناير ١٩٤٠ إلا أن العلامة
هنرى بيرون أعاد نشرها عام ١٩٥٥ في
المجموعة التي كان يشرف عليها من
المكتبة الدولية.

تحدى زيور قرار التطهير - الذي
يلقى بعالم طُلعة كيوسف مراد في مهبط
الريح - بشموخ يعرف من ينازله،

مباديين علم النفس المختلفة، ويحتفى
بعدها الأول ويقرظها حشد من أئمة
الفكر والعلم، أحمد لطفى السيد (باشا)
رئيس مجمع اللغة العربية - (مجمع
فؤاد الأول للغة العربية)، على إبراهيم
(باشا) مدير جامعة فؤاد الأول (القاهرة)
منصور (باشا) فهمى، مدير جامعة
فاروق الأول (الإسكندرية)، سليمان
عزمى (باشا) عميد كلية الطب بجامعة
فؤاد الأول (القاهرة)، والدكتور عبد
الوهاب عزام عميد كلية الآداب بجامعة
فؤاد الأول (القاهرة) لكنها أبداً لم تكن
مجلة للصفوة فحسب بل يحتشد لها
الابناء والواعدون من طلاب الفلسفة
وعلماء نفس الغد وتنوع أبوابها
وموضوعاتها لتعرض للجديد والجاد في
مباديين علم النفس، وما أكثرها تلك
الأسماء التي أصبحت ملء عالم النفس
اليوم أو هم من الأسماء اللامعة في عالم
الفكر ممن نشرها في رحاب هذه
المجلة، والتي كان آخر أعدادها في
فبراير - مايو ١٩٥٣ (آخر عدد في
مجلدها الثامن) صرخة دامية مجللة
بالسواد، معبرا بذاته عن محنة سرعان
ما ستترك هوة تتفاعل فيها جراثيم
النوش وصناعات الزلغى ولايسو المسحوق
والأقنعة المتعددة لتزداد المسافة بين
واقعيين، و.. وبعد صدور هذا العدد
الثالث والأخير من السنة الثامنة
تتوقف مجلة علم النفس عن الصدور.

وهدهء يعرفه من قرب منه فى الأوقات الصعبة والعصيبة، وبحل يعرف مغبة ما يختار، لكنه مع النفوس الأبية ليس له من اختيار

كانت الريح العاصفة قد اقتلعت ضمن ما اقتلعت الأستاذ الدكتور ابراهيم نصحى وحل مكانه الأستاذ الدكتور مهدى علام عميداً، وكانت لزيور مهابة فى القلوب وخشية يستطيع فهمها من يعرف التحليل النفسى والطابع الطرحى الذى استقر الفهم الغرويدى على أنه موجود فى كل علاقة إنسانية (١١)، ويومها وكما يحدث زيور وإن كان بعض شهود الواقعة أحياء أطال الله عمرهم.

«بدأت متجههم الوجه، محتشداً بالغضب، سائلاً دكتور مهدى:

هل يرضيك ما يصنعه الصغار والصغار (ولم أترك فرصة للتساؤل). أما سمعت يا دكتور مهدى من أكلة لحم الأب (وضحك الرجل مستفسراً) (ولم يترك زيور فرصة) يوسف مراد يلقى به فى الشارع هكذا...».

ويرد مهدى علام متسائلاً وقد أدرك طرفاً من غضبه زيور. ماذا نصنع ويعلم الله أنى مثلك حزين له ولغيره، لكن ماذا بأيدينا يا زيور بك؟.

«أمسكت بطرف خفى من بصيرة - بعد لفظة بك - بإمكانية استجابة د. مهدى لما سألت طرحه. واقترححت لحظتها

أن تصدر إعلاناً عن حاجة القسم - قسم علم النفس بأداب عين شمس - لأستاذ لعلم نفس الطفل، وبكنت أعرف أن ذلك مستحيل لكننى انطلقت بالمطلب الأعلى والأصعب، ونهض د. مهدى من كرسية متسائلاً فى وجل أراد ألا يظهره قائلاً «لكن يادكتور زيور...». ولم أدمه يكمل إذاً فلننتدبه لتدريس علم نفس الطفل والفسولوجيا أو فلألحق به، وأخرجت استقالتى من جيبى فقد كنت وبالفعل عازماً عليها درءاً للمرارة والمهانة معاً.. وكان د. مهدى كريماً وللحق، أخذ يهدى من انفعالى وهو يدفع الآخرين خارج الغرفة، وبعد نقاش قدرت له فيه صعوبة موقفه وإدراكه للفنن الواقع على مراد معاً وافق على الانتداب على أن أتحمل المسؤولية، وذلك بقرار من مجلس القسم الذى لم يخذلنى زملائى فيه...».

ودخل يوسف مراد إلى آداب عين شمس بعربته السوداء المتهاكة ونفسه السمع المعطاء، ولم يكن هذا الموقف وغيره كثير بغريب على زيور الذى تجاوز خلقه وعلمه كل مستاح وظل متفرداً فى كل شىء.. كان عملاقاً فى مواقفه، دافقاً بالعطاء بلا حدود، ويبدأ ممتدة لآحد لمداهها، وفى زمن يعلن عن حاجته للكبرياء كنا نراه الكبرياء ذاته. عندما أمت محنة السجن بتلميذه وزميله (كما يحب أن ينادى أبناء الأمس

وعلماء اليوم) أحمد فائق وكان لما يزل مدرساً بقسم علم النفس (١٩٦٨)، وكان يعرف بعضاً من دوافع ابنه للإنضواء في تنظيم سياسي بعد محنة ١٩٦٧، وهو الذي ربت على كتفيه معزياً ومواسياً ومشجعاً ومبشراً بالأمل بأن مصر أبداً لاتموت (وكان ذلك عندما هرع الابن إليه في التاسع من يونيو ١٩٦٧ بعدما وضحت معالم الهزيمة وتوجت ببيان ناصر بالتنحي)، أمر زيور والابن بحبسه على أن يفوز مؤلفه عن «التحليل النفسي بين العلم والفلسفة» بجائزة الدولة التشجيعية. وكان الكتاب يستحق الجائزة، لكن النفوس الضعيفة تتراجع عن الحق في لحظات المحن، ولكن زيور وكان مقرراً للجنة علم النفس بالمجلس الأعلى للفنون والآداب آنذاك أمر ورجح أن يذهب الحق لمن يستحقه، وكان المؤلف - وللحق - فريداً ومتميزاً في بابه، وهكذا ولشموخ الرجل والتزامه بقيم الحق والخير والجمال (ذلك الثالوث الذي كان يبدؤه بالجمال، إذ هو في نظره جوهر كل حق وخير) استراح الحق على صدر من يستحقه وحصل فائق على الجائزة، وقبلها لم يتوان الرجل والاستاذ والأب والمعلم على أن يزور والدي فائق في منزلهما - وهو العزيز الخلى - مواسياً وموآزرأ..

ألم نقل ملء العين كان وسيظل..

كانت رؤاه تجعلنا على مقربة منه، نشفاق للحظة اللقاء، وحين يعاود صفوه المسكوب في الأصماق ترانا منصتين في حضرته وكأننا نرتشف من كلماته ما ينشينا (من النشوة والانشاء)، فعلى يديه كانت النشأة.. وفي محاريب علمه أعدنا تكوين عقولنا.. كان كريماً في عطائه العلمي الذي لا يحد.. لا بل كان كريماً في كل شيء، لا يعرف للإساءة رداً إلا إذا مست علماً أو كرامة، يتصل بي في الثانية صباحاً، وباعتذاره الحنون الذي لا يحتاج إليه، فهو يعرف فرحة الابن بسماع صوته لكن في صوته غضبة المحها، وينساب الحديث.

«أعرف أنك تسهر.. غداً تأتيني والدكتور فرج أحمد

- خيراً (هكذا أتساءل)

- خير طبعاً.. المهم أن تأتي بفرجنا.

وأعترف أنه قادم على مجل من الإسكندرية حيث يقضى طرفاً من إجازته قبيل سفره لأوروبا لكنه لا يفصح عن سر المجيء ولا عما وراء الطلب.

وأستطيع الاتصال بعيزنا الدكتور فرج أحمد ونذهب إليه ليفاجئنا بالسر بادناً (كارثة، وباء طامون).. (إنتحال أو سرقة علمية) ويضبط على حروف الكلمة الانجليزية بأقول بإسادة عارفين يعنى ايه..»

كله، تلك هي المسألة على حد قول هاملت، الذى تعلمنا على يدى زيور أنه ما من عصابى إلا وهو هاملت آخر، فكيف البلوغ للامساك بالأعماق، والسوية والمرض هما هما، إذ هما اختلاف فى الدرجة، كما أن فى الجنون عقلاً، بقدر ما أن للوجدان عقلاً لا يفهمه العقل، إنها عبارة باسكال التى كان يذكرنا بها زيور مؤكداً كيف أن الأناس مجانين بالضرورة حتى لا يصبحون مجانين على نحو آخر فيصبحون مجانين بالفعل، مما يلزمنا أن نحاول البحث فيما وراء اضطراب المعرفة، فالأسوياء - إن كانوا كذلك لا يسلمون من اضطراب المعرفة مثلهم فى ذلك مثل المرضى النفسيين عندما يلتبس لديهم الذاتى بالموضوعى، فيختلط المتهم والمتخيل بالواقع، وما يعتمل من ديناميات تتصل بذلك كله من استخدام لدفاعات بعينها لاتستقيم والقائع، وانطماس للحدود بين الذات وغيرها، وما يتواكب وشبكية الموقف من انغمار لمبدأ اللذة لينتهى الأمر كله باهدار الواقع، ومرة أخرى كيف السبيل آنذاك للمعرفة بآلف التاج فى ألف التعريف (١٩)؟

هنا ما أروعه زيور إذ يبسط الأمر كله، ويذكرنا ثانية بالمسئولية وإسكات المنطق المألوف والذى نستطيع أن نمسك بتضاده (غير

وبعد حين تتضح ملامح الصورة، علم وهو فى الإسكندرية أن واحداً من الطلاب كان يوماً من طلاب القسم بأداب عين شمس لكنه سجل لأطروحته بكلية أخرى وكان بالرسالة كما نمتى إلى علمه سرقات علمية فجأة، وكان مقرراً أن يكون د. فرج أحمد أحد مناقشيه فى يوم تال، ولم يهدأ الرجل - العالم - الصارم فى الحق، إلا بعد أن نبه ابنه لما كان يمكن أن يمر بلا عقاب، وبالفعل لم تناقش الأطروحة فى موعدها.

لقد كان يرى - عن حق - كيف أن الإنسان مسئولية، لكنها مسئولية لن تتحقق بغير الجهد الذى يجب أن يبذله بلوغاً للامساك بقاعة اللاشعورى، إذ لاجدوى آنذاك من معرفة، وفرق بين معرفة ومعرفة، معرفة عقل كالمثبت فلا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى، والمعرفة «بال» التعريف، المعرفة الشفاء فهى الوسيلة الحق للسيطرة على الأثلياء، وهى معرفة يجب ألا تقف عند المنطق المألوف بل «إن شروطها إسكات هذا المنطق إلى حين... وليس من شك إذن أن الأسوياء لا يبرأون من اللبس بين الواقع الذاتى والواقع الفعلى... وبعبارة أخرى يتصل تزيف المعرفة بعملية الكبت أى النسيان اللاشعورى، والإحجام اللاشعورى عن إدراك الواقع المألوف» (١٢)، لكن كيف السبيل لذلك

إرنست جونز فى البرنامج الثالث بالإذاعة البريطانية. B.B.C - وقد أعيد نشر محاضرات زيور تحت اسم «فى التحليل النفسى» (١٣) وإن هم الكتاب بين دفتيه ست محاضرات للدكتور أحمد فؤاد الأهوانى تحت عنوان فرعى (بدءاً من ص ١١١ حتى ١٤١) هو علم النفس فى خدمة المجتمع (ومن المقارقات أن الأهوانى كان أحد زملاء زيور بالدفعة الأولى بقسم الفلسفة).

شفغ مصطفى زيور بالآخر وخدمة المجتمع بحس وطنى وإيمان حق بأن الانتماء وطن وكان زيور نعم الابن لهذا الوطن، ما أن يتحرك الخاطر نحوه حتى تغمرك ذكرياته العطرة، ما أن تتطلع لشعاع من جهده العلمى حتى تغمرك شمس، إن الذى علمنا مامات، وكيف للعالم أن يموت، فعلمه الحياة، والشفق المتوجع إذ تتفرق ذكراه سرعان ما يذكر، «العلماء لا يموتون» قوله حق، فما كان زيور أحرماً تشاقل بالدمع نقاطها، أو ينتهى أسطراً فى زاوية من صحيفة نعي، وما كان العلماء - وزيور علم بينهم - مهرجاناً للنواح.. فقط هذا القلب واستراح، خمسون عاماً مذ عاد من بعثته متوجاً بما لم يستطعه غيره، وهو منقطع لمصره إلا لحقب علمية، سفيراً لبلده فى مؤتمر علمى وقد كان ممثلاً لمصر فى أول مؤتمر للطب النفسى بعد الحرب العالمية

المألوف) حتى فى معطيات الحياة اليومية من هفوات وأحلام، بل وإبداع وفن، وكل نشاط إنسانى بعامة إذ كيف يكون هناك نشاط إنسانى غفل من معنى، لكن من «اللامنطق أن نتناول بالمنطق ما لامنطق فيه» واحدة من مقولاته التى يحفظها تلامذته عن ظهر قلب ليدركوا أن اللاشعور يتبدى «لغة» فى الشعور، وأن المكبوت والمسكوت عنه هو الغائب المؤثر الذى تمنعه المقاومة، لذا فالتحليل النفسى فعل هو البحث، بحث دؤوب يقوم على قيمة الفعل لا التفعيل علاقة بين الأنا - أنت ينكشف فيه ما وراء الماظهر، لذا كان التحليل النفسى - وسيظل مبحثاً فى القصص التى تادى للإخفاء أو التشويه.

ومن المدهش أن مصطفى زيور كانت لديه قدرة فريدة على إيضاح أعمق الدلالات بأبسط تعبير وأدق معاً، وليس أدل على ذلك من أن طرفاً مما سبق وأشرت إليه لتوى وقد يبدو عسير المنال هونا على غير المتخصص، استطاع هو برائق عبارته وبساطتها أن يقدمه للشخص العادى، لمستمعى الإذاعة (إيان كان لنا إذاعة تهتم بالتثقيف والدور الفكرى)، وذلك فى منتصف الخمسينيات حين إذاع سلسلة من المحاضرات فى التحليل النفسى - غير مسبوقه إلا فيما قدمه

الثانية بفرنسا (١٩٥٠)، أو منشغلاً في أجازته السنوية بالطواف على تلامذته (زُملاء الغد في البلاد التي بعثوا إليها) وما أكثر ما قدم، وما أقل ما أعطيناه، وما أكثر ما علمنا، وما أصعب أن نحيط بفيضه الذي يغمر كل الشيطان؛ يحس بالوطن جريحاً تحت وطأة المحتل يزرع الفرقة فيتصدى عام ١٩٥١ بالدراسة المتعمقة للتعصب (١٤)، وتنزل بالوطن نازلة يونيو ١٩٦٧ فيتصدى بأصرار شاب في العشرين ولا يكتفى بالقاء محاضراته الضافية «أضواء على المجتمع الإسرائيلي» بل يهيب بشباب علماء النفس العرب أن ينهضوا لمستوى المسؤولية» (١٥) ويستحثهم للاسهام في إجراء البحوث السيكولوجية المتصلة بقضية المصير العربى، وما إن يتحقق للجندي المصرى إنتصار أكتوبر ١٩٧٣، حتى يهرع، يتصل بحشد من الأبناء ويجرى اتصالاً بمسئولى المركز القومى للبحوث (وهو الذى رأس فيه هيئة بحث المخدرات منذ عام ١٩٥٧ وحتى عام ١٩٦٥ وصدر التقريران الأوليان لهيئة البحث تحت إشرافه) وأخذ يستحث الجميع لدراسة أسرى الحرب من الصهاينة، وكان يذكرنا فى حينها «بهار كاي» (والذى كان يوماً رئيساً لأركان الكيان الصهيونى) عندما أمد بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ بعض لوحات

اختبار تفهم الموضوع T.A.T. وأخذ يطبقها على الجنود المصريين الأسرى، وكان من رأى زيور، أن ليس كالدراسة «وجهها لوجه» سبيل لمعرفة الآخر (العدو) والذى يستحيل فى رأيه الذى نزلته صواباً - إلى أن يقوم دليل على حضه وتفنيده - أن يصبح صديقاً، أو حتى أن يكف عن عدوانه، فالشخصية الصهيونية إذا ما كفت عن عدوان خارجى انطلق العدوان من بينهم يدمر بعضهم بعضاً بلا هوادة، لقد توحدوا بالمعتدى وهيهات أن يثوب لرشده من نُشئ على العدوان (وتلك نبوءة!!، وبصيرة علم!!).

وهكذا جمع زيور حشداً من الأبناء على عجل وترجمت بعض الإختبارات النفسية للعبرية وأشرف بنفسه على بداية تطبيق بطارية نفسية لهؤلاء الأسرى، حيث هم، وتمت المقابلة الأولى بنجاح تهلل الوجه لها. لكن سرعان ما تغيض الابتسامة فثمة قرار سيادى - للأسف - بتسليم الأسرى، ولم أره حزينا كما واسيته يوماً...! صوته الغضوب وحزنه الحريزى استحال ألماً ووخزاً، كبرياؤه الممهور بالفقران ما عرف التسامح يوماً، وكيف كان له ذلك والطعنة للوطن قبل العلم، وللعلم تحت مسارب التبرير!!.

«الربيع الذى كنا نحلم به للغد يهاجرنا للشقاء العاصف يا حسين»

كانت هذه بعض كلماته يومها..
ورغمها.. وبعدها.. وقبلها أزهر زيور
فى الزمن الصعب. أزهر غرسه فى كل
كل الأبناء، فى حروف هجائهم جميعا
حتى من نكص. وهؤلاء على ندرتهم كان
أعرف بهم من أنفسهم وهو المحلل
النفسى الذى علمنا أغوار النفس
وبعضا من أسرارها وكان مصطلح
ثنائية الوجدان والطبيعة الناقلة
للمصراع الأوديبى وأكل لحم الأب طرفا
مما تلقيناه على يديه. وكما كان فارساً
ونبيلاً ونهراً يمضى بالخصب يوماً،
أعطى روحه الشفيف لعشق العلم
والوفاء وعاش حقاً فى أفئدة مريديه
من زملاء وأبناء، وهو الذى تخرج على
يديه وأحفاده الألوف، وكان إشرافه
العلمى على من حظى منهم بإشرافه
مثالاً يحتذى، حيث الطالب لديه اسم
جنس، هو البحث..

و.. يتساءل تلميذه وزميله الأثير
استاذنا مصطفى صفوان. كيف صمد
زيور ولم نستطع نحن..» ويجيب هو
نفسه وهو المحلل النفسى الرهيف
الحذس والصادق مع النفس «إنى
لأحى فيه الآن مثالا منقطع النظير
للوفاء للوطن». وأستطيع اللحظة بملء
الغم أن أضيف لقد ياح بوصاياى فى
قلوبكم التى أحبته. وأحسه يناديكم من
أرجاء العالم الأربع حيث استقر بكم
المقام، يا زملاء.. يا رفقه.. يا أبناء

العمر الممتد استرحت من حلم الحياة
تاركا شرايبنى فيكم.. يا صفوان.. يا
سمى.. يا فائق.. يا قفاش.. يا كلكم..
إمتلثوا فرحا إذ تتجمع أيديكم كى
تخطوا لمصركم أحرف وفاء مما أرفها
فيكم.. لا كان.. صورة الجسم.. ميلاتى
كلاين.. ابداعاتكم العلمية.. الجديد من
تفرداتكم تعهدوا بفرسها فى بلادكم.. لقد
كنت لكم أبا.. وستظل مصر الأم
فلنعطها بعضا من فرحنا، ولنزح عنها
هماً - ما استطعنا - أراه يجثم بضباب
غشوم.. لا مجال للوقفة الوجلى، ولا مكان
للدموع الكسيرة على الأمس واليوم..
استبقوا العواصف وبدؤوا مآقى الحزن
فى منابت الفرح.. بالغد.. أنا بينكم..
بخطاكم العلمية أحيأ فيكم.. بالأمل فى
أن ترفعوا المنارات التى أرونها يوما
معاً لمصرنا كى أخلد بكم و... ويا كل
الأبناء، كل كل الأبناء.. الذكرى الحقه
إحياء للأعمال ومضى بخطاها.. وإنى
معكم لو تذكرون. لا أقول إنى كنت
الأول فى هذا أو ذاك، وأنشأت هذا
الصرح وذاك، وحصلت على هذا النوط
وجائزة الدولة.. إذ أن اليساقى فى
الذكرى كى يحيا العلماء ، أن تمضى
الصحبه والأبناء، بخطى وثقة تعرف
قيمة حب وعمل.. عندها أكون معكم لو
تعلمون.. لو تقرأون.. لو.. ت.. ع.. م..
ل.. و.. ن،
وسلام عليك فى الخالدين... سلام يا

والمعالم أبداً لا يهرم.. فكيف يموت

مصطفى...

العلماء..

سلام أيها البحر الزاخر بعباء

وسلام للنهر الزاخر.. للخيال عطاء..

لا ينضب.

للخالد دوماً إذ يهدينا علمه (١٨).. لكن..

وجهك، باق معنا..

اعذرتنا إذ نحزن.. فهذا حزن شموخك..

علمك، نبراس يهدينا..

هذا حزن الإنسان الإنسان...

روحك.. تحرس غدنا..

وسلام على زيور في الخالدين..

لكن اعذرتنا إذ نحزن.. فالمرسى

وإلى لقاء

صعب.. ونهرك جار، كيف نجاريه ١٩..

هذا حزن سموك.. إذ لم يصدر بعد -

وبعد قوات السنوات - جهد أشرقت

عليه لمعجم انجلش وانجلش (١٦) -

وكننت نفسى - شاهدا على الانتهاء من

حروفه الناقصة على يد عزيزك

المرحوم صلاح مخيمر..

وهو حزن الالم الناشب من نسيان،

إذ أن هناك بعضاً ممن أنهيت كتابتهم

من اعلام بتكليف من الأثير لديك

الأستاذ الدكتور بيومى مذكور لم

يصدر منها سوى حرفي الألف والياء

بالمجلد الأول من اعلام الفكر الإنسانى

عام ١٩٨٤ (١٧).

وما أكثر ما خلدت، وأقبل الجهد

المبذول لإحياء الذكرى.. واعذرتنا إذ

نحزن.. هذا عتب النفس لنفسى..

هذا ألم الريح يئز صريراً.. إرهاساً..

أن القادم من أزمان، نبض حتى.. نبضك..

علمك.. إذ يبعث فى شجر الأبناء..

يشامخ.. يزهر.. عطرك دوماً فواح..

وسلام يا زيور.. إذ أنا لن نرثيك..

أو نتعزى فيك.. فانت خلود للعالم..

ثبت المراجع

(١) منمور (باشا) فهمى، خطاب مفتوح،
مجلة علم النفس، العدد الأول، القاهرة،
يونيو ١٩٤٥.

(٢) أندريه لالاند، محاضرات فى الفلسفة،
ترجمة: أحمد حسن الزيات ويوسف كرم،
المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٢٩.

(٣) مصطفى زيور، تصدير ثلاث مقالات
فى نظرية الجنسية، فى سيجموند فرويد،
ثلاث مقالات فى نظرية الجنسية، ترجمة،
سامى محمود على، دار المعارف، القاهرة،
١٩٥٩.

(٤) يوسف مراد، يوسف مراد والمذهب
التكاملى. اعداد وتقديم مراد وهب، الهيئة
المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

(٥) المرجع السابق.

(٦) ZIWAR, M., ETUDE PSYCHO-
SOMATIQUE D'UN CAS DE GLAUCOME
JUVENIL CHRONIQUE, ANNALES MEDICO
PSYCHOLOGIQUES, FRANCE, AVRIL,
١٩٤٨,

ROSTER OF THE IN (7) TERNATIONAL
PSYCHOANALYTICAL ASSOCIATION, IPA,
١٩٨٨, LONDON,

(٨) مصطفى صفوان: الدكتور مصطفى

- (١) رسالة الدكتوراه بالفرنسية من جامعة ليون عام ١٩٤١ وكان عنوانها «الأفازيا والخرق المعنى (العسر الدماغي) APHASIA ET G AUCHERIE CE-REBRAL LYON, ١٩٤١»
- (٢) ثنائية العواطف، حوليات كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مايو ١٩٤٢.
- (٣) دراسة إكلينيكية للقلق العصبي، بحث ألقى في المؤتمر الطبي العربي الخامس ونشر في المجلة الطبية المصرية، عدد ٦ السنة السادسة، يونيو ١٩٤٢.
- (٤) بحوث في الطب النفسي الجسمي بعنوان «فصول في الطب السيكوسوماتي» نشرت تباعاً في مجلة علم النفس التي أسسها وزميله المرحوم الأستاذ الدكتور يوسف مراد.
- أ- فصول في الطب السيكوسوماتي (الطب النفسي الجسمي)، مجلة علم النفس، يونيو ١٩٤٥.
- ب - فصول في الطب السيكوسوماتي، عود على بدء، مجلة علم النفس، مجلد ٣، عداد، يونيو ١٩٤٧.
- ج - فصول في الطب السيكوسوماتي، ربو الشعب الرئوية مجلة علم النفس، مجلد ٢، عدد ٢، فبراير ١٩٥٠.
- (٥) بحث موضوعه «دراسة جالة من مرضى الماء الأزرق» (بالفرنسية) ونشر بالحولية الطبية النفسية الفرنسية بالاشتراك مع الدكتور بيلاي- ETUDE PSY-CHOSOMATIQUE D'UN CAS DE GLAUCOME JUVENIL CHRONIQUE, ANNALES MEDICO PSYCHOLOGIQUES, FRANCE ١٩٤٨ AVRIL AVRIL
- البحث هو أول مبحث في الموضوع على

- زيور، المعلم، غير منشور (وهو بحوذة الكاتب تمهيداً لنشره في كتاب تذكاري يعده تلامذته وزملاؤه في ذكراه الرابعة).
- (٩) من مضبطة مجلس النواب في الجلسة الرابعة عشرة في ٢٧ مارس ١٩٥٠.
- (١٠) أحمد فايق، تصدير في النفس، في، مصطفى زيور، في النفس، بحوث مجمعة في التحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت.
- (١١) JONES, E., FREUD LIFE AND WORK, HOGARTH PRESS, LONDON, 1954, VOL. I.
- (١٢) مصطفى زيور، المعرفة والشفاء، مجلة الصحة النفسية، العدد الأول، المجلد الأول، القاهرة، ١٩٥٨.
- (١٣) مصطفى زيور، وأحمد فؤاد الأهواني، في التحليل النفسي، وزارة الإرشاد القومي، القاهرة، د.ت.
- (١٤) مصطفى زيور، سيكلوجية التعصب، مجلة علم النفس، مجلد ٧، عدد ٢، فبراير ١٩٥٢ وقد كانت موضوع محاضرة ألقاها في ١٠ فبراير ١٩٥٢ بدار الحكمة تحت إشراف الجمعية المصرية للصحة العقلية.
- (١٥) مصطفى زيور، أضواء على المجتمع الإسرائيلي، محاضرة ألقى في بالجمعية النفسية المصرية.. نشرت بجريدة الأهرام يومي ٩.٨ أغسطس ١٩٦٨.
- (١٦) ENGLISH H & ENGLISH, A., A COMPREHENSIVE DICTIONARY OF PSYCHOLOGICAL AND PSYCHOANALYTICAL TERMS, LONGMANS, G & CO. LTD., LONDON, ١٩٥٨.
- (١٧) معجم أعلام الفكر الإنساني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤
- مجلد ١:

بتكليف من هيئة المؤتمر، وأعيد نشره في الكتاب السنوي لعلم النفس بمصر عام ١٩٥٤.

(١٢) الآباء المشككون، دراسة نشرت بمجلة علم النفس، مجلد ٧، عددا يونيو ١٩٥١.

(١٣) سيكلوجية التعصب، محاضرة أُلقيت في ١٠ فبراير ١٩٥٢ بدار الحكمة تحت إشراف الجمعية المصرية للصحة العقلية (وكان ذلك بعد حرق إحدى الكنائس بمدينة السويس واندلاع حبة طائفية كانت أصابع المحتل الانجليزي وراء دوافعها)، وقد نشرت بمجلة علم النفس مجلد ٧، عدد ٢٣، فبراير ١٩٥٢.

(١٤) المعرفة والشفاء، مجلة الصحة النفسية (والتي رأس تحريرها)، العدد الأول ١٩٥٨.

(١٥) بحث أُلقي بالانجليزية عن «علم نفس العلاقة بين الطبيب قصر المريض» ونشر بدورية كلية طب قصر العيني.

PSYCHOLOGY OF THE DOCTOR - PATIENT RELATIONSHIP, GAZETTE OF KASR - EL AINI FACULTY OF MEDICINE ١٩٥٩، ٣، ٤، VOL. XXV, NO

(١٧) دراسة بعنوان «تعاطى الحشيش كمشكلة نفسية، أعمال الحلقة الثانية لمكافحة الجريمة، منشورات المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، ١٩٦٢.

(١٨) بحث بعنوان HASHISH CONSUMPTION EGYPT قدم لمؤتمر علم النفس السابع عشر وأقررت له مكانة البحث الأول في اليوم الأول من أعمال المؤتمر.

(١٩) وحدة علم النفس، العدد الأول من مجلة أصوات، لندن، ١٩٦١.

(٢٠) بين الميتافيزيقا والفكر العلمي،

الصعيد الدولي.

(٦) بحث جامع موضوعه «التحليل النفسي الأعراض الرئيسية السيكوسوماتية» PSY CHANALYSE DES PRINCIPAUX SYNDROMES PSY CHOSOMATIQUES, REVUE FRAN, CIASE DE PSY ١٩٤٨، CHOAN ALYSE, OCT - DECEMBRE, وبلغ من أماله أن سجله العلامة فيليكس دويتش والدكتور مورفي كمرجع في كتابيهما عن المقابلة الاكلينيكية. CLIN-ICAL INTERVIEW

(٧) بحث موضوعه «دراسة سيكوسوماتية لحالة قرحة الإثني عشر» ETUDE PSYCHOSOMATIQUE D, UN CAS D, ULCERE DUODENAL, ANNALES MEDICO ١٩٤٨، PSYCHOLOGIQUES, DECEMBRE,

(٨) بحث تحت عنوان «الربو» ((ASTHME)) نشر بالإنسكلوبيديا الطبية الفرنسية. ASTHME, ENCYCLOPEIDE. MEDICO - CHIRURGICALE, 37440E10

(٩) بحث بعنوان «الحساسية» ALLERGIE نشر هو الآخر بالإنسكلوبيديا الطبية. ALLERGIE, ENCYCLOPEIDE MEDICO وهو واحد من القلائل في العالم قاطبة التي نشرت لهم هذه الموسوعة الطبية (من غير الفرنسيين) لكن رايانته في ميدان الطب النفسي - جسمي ومكانته العلمية كانتا الدافع ليحررهاتين المائتين عالم غير فرنسي.

(١٠) بحوث في الطب النفسي والتحليل النفسي نشرت بأعمال المؤتمر الدولي الأول للطب النفسي ١٩٥٠.

(١١) بحث موضوعه ASTHME ET PSYCHISME الربو الاتجاه النفسي وكان اسهاماً في المؤتمر الدولي للربو عام ١٩٥٠ نشر في أعمال المؤتمر وكان قد كتب



(٢٧) عشرات التصديرات الضافية
والتي تشارف الثلاثين لتقديم أبحاثه
وزملائه من علماء النفس، وفي كل تصدير
كان يقدم دراسة ضافية تعتبر بذاتها
مرجعاً.

(٢٨) ترجم للعديد من المصطلحات
النفسية في «معجم العلوم الاجتماعية»
والتي عني بها مجمع اللغة العربية
بالاشتراك مع اليونسكو ونشرتها الهيئة
المصرية العامة للكتاب معجم العلوم
الاجتماعية.

(٢٩) عبقورية فرويد ، مجلة الفكر العربي
المعاصر، بيروت عدد ١١، أبريل ١٩٨١

(٣٠) ترجم للعديد من أعلام النفس
العالميين ولم يصدر منها سوى ما جاء في
المجلد الأول والوحيد الذي نشر ويضم
حرفي أب من «معجم أعلام الفكر الإنساني»
معجم أعلام الفكر الإنساني» الهيئة
المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ ج١

(٣١) في النفس بحث مجتمعة في
التحليل النفسي، دار أتون القاهرة ١٩٧٠.

(٣٢) في النفس بحث مجتمعة في
التحليل النفسي، الطب النفسي جسمي،
الطب النفسي، والفلسفة، دار النهضة
العربية، بيروت، ١٩٨٦.

مجلة الفكر المعاصر القاهرة، العدد ٤٥
نوفمبر ١٩٦٨.

(٣١) جدل الإنسان بين الوجود
والاغتراب، مجلة الفكر المعاصر، القاهرة،
العدد ٤٦، ديسمبر ١٩٦٨.

(٣٢) أضواء على المجتمع الإسرائيلي،
دراسة في التحليل النفسي، محاضرة
أقيمت بالجمعية المصرية عام ١٩٦٨.
(٣٣) الطب النفسي والفلسفة المعاصرة،
محاضرة أقيمت في المجمع العلمي
المصري، باعتبارها الخطبة الافتتاحية
لاختياره عضواً بهذا المجمع.

(٣٤) بحث بعنوان «الصوفية» - CLU
FISM ألقى في حلقة بحث بالجامعة
الأمريكية بالقاهرة، نوفمبر ١٩٧١.

(٣٥) بحث بعنوان المساسية والنفس،
دراسة سيكوسوماتية ALLERGY &
PSYCHE, APSYCHOSOMATIC STUDY, THE
EGYPTIAN YEAR - BOOK OF PSYCHOLO-
١٩٥٤, GY, DAR AL, MAAREF, CAIRO,

(٣٦) ألقى سبعة عشر حديثاً بالإذاعة
المصرية في منتصف الخمسينيات
موضوعها شقاء النفس وشقاؤها، نشرتها
فيما بعد وزارة الإرشاد القومي في كتاب
يعنوان: في التحليل النفسي، وزارة
الإرشاد القومي، القاهرة، دت

ليالى نجيب محفوظ تحت المجهر

(خواطر فى ذكرى مصطفى زيور)

د. فرج أحمد فرج

كاحمد فايق ورجاء مازن، وهم قليل من كثير، لم تعد الذاكرة مع توالى السنين وكر العقود قادرة على استرجاع أسمائهم.

ومع ذلك، فما تزال الذاكرة تحتفظ فى وضوح ونصاعة بذكرىات اللقاء الأول. كان ذلك فى النصف الأول من عقد الخمسينيات (١٩٥٣ - ١٩٥٤) ونحن جلوس فى قاعة المحاضرات - طلاب الصف الأول بكلية الآداب - ويجيء الأستاذ، ويكون اللقاء، بالعلم، بالموهبة، بالقدرة الغضة، وبشخصية توفر ذلك المزيج الباهر والأخاذ من السيطرة الكاملة والحضور الطافى. ومع كر السنين تتكشف هذه السيطرة الكاملة

لا يزال كاتب هذه السطور يذكر سؤالاً طرحه زميل من الزملاء على مصطفى زيور. وكان السؤال عن بعض كتاباته ومؤلفاته، وكان رد الأستاذ أنه يعتبرنا - نحن أبناءه وتلامذته ومريديه - مؤلفاته الحقبة التى يعتز ويفخر بها. وكان الرجل صادقاً حقاً، فقد ألف بين الأجيال وأفاض عليهم من واسع علمه وعميق فكره وكريم خلقه ما جعل منهم - أو قل من صفوتهم - أعلاماً تنشر العلم وتفيض بالفكر فى مختلف ربوع الأرض، منهم من كان بالنسبة لكاتب هذه السطور فى موقع الأستاذية كمصطفى صفوان وسامى على، ومنهم من كان فى موقع الزمالة

لأعمال محمد عبد الحليم عبد الله".
وكان الأمر الحاسم في القيام بالدراسة
صدور كتاب أرنتست جونز "أوديب
وهاملت" .. وكان وراء ذلك كله الاقتراب
من زيور وتجلي أبوته وعطائه ..
استحساناً وتشجيعاً وتوجيهاً وإرشاداً
وتقويماً .. وازداد الاقتراب من الأستاذ
وساعد على ذلك العمل باحثاً تحت
إشرافه (باحثاً بالمركز القومي
للبحوث الاجتماعية والجناثية والعمل
فيه يبحث تعاطي المخدرات الذي كان
هو المشرف عليه ويعاونه في ذلك
لغيف من خيرة علماء مصر في علوم
النفس والاجتماع والطب والطب
النفسي) وزاد القرب من الأستاذ الوالد،
وتعمق الارتباط به أستاذاً ومشرفاً
ووالد أيضاً.. ثم كانت رسالة
الماجستير فالدكتوراه فالسفر إلى
أمريكا فالعودة إلى الجامعة معيدا
فمدرسا (لم تكن هناك بعد درجة مدرس
ساعد) ثم أستاذاً مساعداً فأستاذاً (كان
ذلك في مارس ١٩٨١) وتظل العلاقة
تزداد عمقاً وقرباً وقوة ويجتمع بها
ولها عناصر عديدة الأستاذية والأبوة
من جانبها، والتلمذة والبنوة من
جانبها، يمازجها ويخالطها مع كبر
السنين علاقة عمل ومداقة وزمالة
تستظل دائماً وإبداءً بعبير الأبوة
وعطاء الأب وحنانه.

والحضور الطاغى عن أبوة حانية
وعطاء موصول يتدفق معينه دون
نضوب. كانت سنوات الدراسة الأربع
(من ٥٢ إلى ٥٧) سنوات خصبة هي
عندنا - أبناء هذا الجيل - سنوات زيور
وصفوان ويوسف مراد أولهم - صفوان
- أول تلامذته وأعلامه شأنًا، أما ثانيهم
- يوسف مراد - فرفيق عمره، وزميل
دراسته، وهو غنى عن التعريف، معاً
أصدرا مجلة "علم النفس" تلك التجربة
التي تنطق بما كانت عليه أحوال الفكر
والعلم والثقافة آنذاك.

وقرب نهاية الفترة الجامعية
ويقرب زيور إليه نفرأ من صفوة
تلامذته، يتعهدهم بالرعاية والتشجيع،
وأنكر حديثاً له يشيد فيه برسالة
الماجستير التي تناول فيها مصطفى
سوييف ظاهرة الإبداع الفني في الشعر،
وكان مصطفى سوييف آنذاك (منتصف
الخمسينيات) علماً صاعداً واعداداً - وهو
ما تحقق بالفعل فيما بعد -، وكانت هذه
الإشارة - والإشادة - من جانب الأستاذ
حافزاً لي يرسم معالم طريق الأدب وعلم
النفس، أو بعبارة أصدق طريق الأدب
والتحليل النفسي. وكانت أولى
محاولاتي في بحث الـليسانس
الممتازة.. تستلهم التحليل النفسي
وتسترشد بخطى مصطفى سوييف:
الأسس النفسية للإبداع الأدبي "في
القصة دراسة في التحليل النفسي

لدراسة سابقة لى عن ألف ليلة وليلة (بحث منشور بمجلة فصول المجلد الثانى عشر، العدد الرابع، الجزء الأول من ص ١١٤ إلى ص ١٣٠).

السلطة الباطشة والقانون العادل

تبدأ ألف ليلة وليلة بالخيانة، خيانة المرأة الزوجة للرجل الملك فيكون مصيرها الموت ولكن الملك فى الحكاية تمتد به شهوة الثأر إلى جنس النساء جميعاً فيتخذ له كل ليلة زوجة يدخل بها ليلاً ويسلمها صباح اليوم التالى إلى الجلاذ، ويظل الملك - الزوج - أسير القتل "القهرى" لايقدر أن يقلع عنه إلا بمنجى شهرزاد ابنة وزيره لتبدأ حكاياتها، ولتبدأ بها "الليالى" ويظل نتابع الحكايات وشغف الملك بسماعها حائلاً دون قتل شهرزاد وفى نهاية الليالى الألف يستقر إقلاع الملك عن القتل فلايصبح قراراً دائماً الإرجاء، وإنما يصبح قراراً نهائياً يتوجه بعقها وقد أنجبت له من الأبناء ثلاثة ذكور.. الليالى إذن بالخيانة فالقتل فالإرجاء والإنصات ثم العفو النهائى بعد نهايتها ونضوب معين شهرزاد من الحكايات وتوسلها إلى الملك أن يعفو عنها من أجل أبنائها.. هذه هى ألف ليلة

ثم شاءت إرادة الله فكان الرحيل، رحم الله مصطفى زبور وأسكنه فسيح جناته فقد كان لنا جميعاً - نعم الأستاذ ونعم الأب ونعم الصديق والزميل غاب عنا، ولم تغب ولن تغب - ما امتدت بنا الحياة - كلمات الرجل وأقواله وحكمته وسديد رأيه، وفيما يتعلق بى فقد كانت هذه السنوات الطويلة - من منتصف الخمسينيات حتى أوائل التسعينيات - سنوات رفقة موصولة، استقر عبرها فى العقل والقلب والوعى الكثير والكثير مما أفاض به الرجل ولعل ما يخص هذا المقال ذلك العشق المشترك للكلمة أدباً وشعراً، قصة وحكاية. أسطورة، وخرافة، ولكن أعباء العمل ومقتضيات الإدارة والإشراف والبحث العلمى، كل هذا، حال بيننا - معاً نحن الاثنين - دون توفير الوقت والجهد لذلك العشق، ومع ذلك وبفضل تشجيع منه أشرفت على رسائل للماجستير، وأخرى للدكتوراه تتناول ما أعشقه، النص الأدبى، المكتوب منه والشعبي، بل وأقدمت أنا بدورى على دراسة نصوص فى الأدب، ونصوص فى الرواية (بعض أعمال يائيل ديان) بالإضافة إلى نفر من أعلامنا.. وها أنا بوحى من ذكراه، وبإلهام من كلماته أوائل تناول نص أدبى هو "ليالى ألف ليلة" لعلم القصة العربية نجيب محفوظ، وأجد فى اختياري هذا امتداد

"عزل نفسه مقهوراً أمام ثورة قلبه".

.....

ما أكثر ما اختار نجيب محفوظ من
حكايات ألف ليلة وليلة وما أروع إعادة
نظمه لها فى سياق يستهدف تحول
السلطة من البطش إلى العدل ثم
الاعتزال النهائى بشهريار من بداية
عفوه عن شهرزاد واختيارها زوجة
"باقية" له - زوجة واحدة، بلاجوارى،
بلاسيبايا بلامنافسات أو شريكات -
وهو يتحول فى اتجاه العفو التدريجى
حتى أن جمصة البطلى كبير الشرطة
وقاتل خليل الهمذانى - نائب الحاكم
فى الحى، بمساعدة وإيحاء، ولكن بدون
أمر مباشر من العفريت المؤمن سنجام
والقبض عليه ثم اعترافه فى رضا وعن
قناعة القول وصدور الحكم بضرب
عنقه من شهريار نفسه، ثم وقوع
المعجزة على يدى العفريت المؤمن
سنجام نفسه - إذ ينقذه بصنع دمية
حية على صورته تعمد بدلا منه بينما
يتحول شكل جمصة فيتحذف صورة
حبشى مفلل الشعر، ليجعل من هذه
المعجزة - نجاة من قتل محقق - دافعا
له على مواصلة ما اقتنع به من فضال -
وهو قتل الأشرار.. نقول لقد تحول
مصير جمصة رئيس الشرطة مرات
ثلاث، الأولى عندما أنقذه سنجام
وأصبح حمالا حبشياً، والثانية عندما
أنقذه عبد الله البحرى وغير شكله

وليلة بنية تندرج فى إطار المتخيل
IMAGINAIRE وتعكس تضاريس العصر
الوسيط عصر السلطة بما هى استبداد
أبوى مطلق، وهل يتحرك شهريار دون
سياف.. ولكن أديبنا المرموق نجيب
محفوظ يتناول هذا التسيج ليعد طرحه
وتشكيله وليعرب من خلاله فى أسلوب
أخاذ ومن خلال رمزية مرفهة بالغة
الرفافة، عن قضايا عصرنا هذا، العصر
الحديث وفى موقعنا هذا من العالم -
العالم الثالث - شهريار عند نجيب يبدأ
من حيث انتهت فى الحوانيت، ففى
الصفحات الأولى نراه يستدعى الوزير
الأب - دندان - ليقول له "اقتضت
مشيئتنا أن تبقى شهرزاد زوجة لنا"،
وهكذا تتابع وقائع الليالى عند نجيب
وشهرزاد زوجة أمنة وسلطانة مكرمة،
ولكن شهريار لا يزال ينفرد بالحكم، بل
ويحكم بالقتل لالجرم المحرم فقط،
وإنما أيضاً جزاء ما اعتبره جرأة على
شخصه وتطاولا على مقامه.... هو حاكم
أسطورى ولكنه يتبدى فى إهاب حاكم
مطلق من حكام العالم الثالث... ولكن
نجيب محفوظ يتخذ من ليالى
الأساطير إطاراً لحلم "معاصر" حلم العدل
والقانون لذلك يتدرج بشهريار عبر
درجات من العدل والعفو والحلم، بل إنه
فى نهاية ليالى محفوظ - لاليالى
الأساطير والحكايات - "يهجر العرش
والجاء والمرأة والولد" (ص ٢٨٥) لقد

فصار منساب الشعر غزيره، وصار شعره المنسدل على منكبيه مفروقاً من الوسط، والثالثة بفضل معجزة نائب ملك الموت الذى يعيـش بين البشر فى صورة سحلول تاجر المـزادات، وذلك عندما ضـدع للأمر الإلهى فسـلط قدرته على الأرض حافراً نفقاً أخرج منه جمصة من سجنه.. لقد صارت المعجزات فى لىالى نجيب صاحبة هدف وذات مغزى ينصر الخير على الشر.

لقد كان أول أحكام "السلطان" إعدام جمصة، ولكنه فى نهاية الليالى يعفو عنه، ليس هذا فحسب بل إنه ينصاع لرغبة معروف الإسكافى ويستجيب لطلبه بتعيين "نور الدين" كاتماً للسر، والمجنون - أى جمصة البلطى - كبيراً للشرطة ويحدثنا نجيب فيقول "ومن عجب أن السلطان استجاب له".

.....

شهريار الحكايات إذن سلطة باطشة، ذات طابع اضطهادى أقرب إلى بنية الذهان - المرض العقلى المستفحل - نجحت شهرزاد - وهى صورة الأم الطيبة فى حمله على الإنصاف وإرجاء حكم الموت ليلة إثر ليلة، حتى يستقر رأيه بعد الليلة الأولى بعد الألف على العفو التهاى عنها.. أما شهريار نجيب محفوظ فقد صار بناءً آخر، بناءً رمزياً، أو قل - بلغة اللاكائية - دالا

شاملاً للسلطة فى تحولها من القهر الشامل والاستبداد المطلق، حكاية إثر حكاية، واقعة فعلية بعد واقعة فعلية، يشارك فيها هو نفسه بنفسه - ولا يتخذ موقف المنصت فحسب، كما فى الحكايات الأصلية، أقول لقد صار يخرج إلى الطرقات ويندس بين الناس ويسألهم أحوالهم ويطلب ضيافتهم ويحقق للبعض حاجاتهم ويدفع عن البعض ما وقع عليهم من ظلم، لذلك نراه وهو يتحول بالتدريج فى أحكامه من القسوة والبطش وسفك الدماء إلى عقوبات أخرى أقل قسوة وأكثر عدلاً، بل هو يتحول إلى العفو حيناً وإلى الأخذ بالرأى السديد والمشورة الصائبة حيناً آخر.. هاهو الطفل المنتقم الغاضب الكامن فى أعماق شهريار الحكايات القديمة يصبح عند نجيب دالاً شاملاً للوجود الإنسانى فى رحلة كينونة شاملة، كان لإعاداته "المجنون الذى هو معجزة من معجزات الغيب رئيساً للشرطة ومن تنصيبه المعروف الإسكافى - ذلك المؤمن حقاً الذى رفض غوايات "الشيطان" أن يقتل الشيخ عبد الله البلخى وأن يقيـل جمصة المجنون، واستسلم لقدرة مخاطر بحياته ذاتها، فكان تعيين شهريار بنفسه له حاكماً للمحى بدلاً من ضرب عنقه.. أقول تلك التحولات الإنسانية الشاملة فى علاقة الإنسان - حاكماً ومحكوماً أيضاً -

بالبغير وبالعالم، تلك التحولات من الطرف المتأخم للرغبة الملامس للبطش، إلى الطرف المنصاع للعقل، بما هو "قيد" على الرغبة يتحول بها عن غلوائها ورمونتتها وعن طلبها السرابي للمستحيل عبر سلسلة من الدوال الرمزية التي تفتح طريق النضج والتطور والرضى القانع - ولو بعض الشيء، بالقدر الذي قسمه الله.. طريق التطور الشامل حضارة وثقافة وعلم وفنا وإبداعاً، وأيضاً وبكل تأكيد إيماناً صادقاً خالصاً، نقياً صافياً، لا يتخذ بحال من الأحوال وسيلة للوثوب على السلطة ولا يتخذ بحال من الأحوال أيضاً مطية لبلوغ الغايات الدنيوية.

.....

لذلك كله لابد لنا من الإشارة إلى دال آخر - أو ببساطة أكثر رمز آخر، هو الشيخ العابد الزاهد - عبد الله البلخي - الفائت عن الأحداث - المائل أشد ما يكون المقول وأقواه في قلوب وعقول وضمان كل ساع إلى التحرر والتطور.. في راحة نجيب يرى العامة أن الفضل كل الفضل فيما طرأ على السلطان من تحول وإقلاع عن الشر يرجع إلى شهرزاد، بل أن الصفحات من ص ٢٧٨ إلى ص ٢٨١ تفيض في براعة أخادة وعذوبة باهرة بحوار بالغ العمق عظيم الحدس بين شهریار وشهرزاد.. ومن بين ما يقول السلطان "لقد عاشرت رجلاً

غارقاً في دماء الشهداء" كذلك يقول "القصر قصرك وقصر ابنك الذي سيحكم المدينة غداً، أنا الذي يجب أن أذهب حاملاً ماضى الدامى" وأيضاً يقول "السلطان يجب أن يذهب بما فقد من أهليه، أما الإنسان فعليه أن يجد خلاصه" ونعقب فنقول "حقاً" السلطان كل سلطان وأى سلطان يجب أن يذهب حتى يجد الإنسان خلاصه، أما آخر ما قاله "السلطان" قبل ذهابه فهو "انهضى لمهمتك، لقد أدبت الأب وعليك أن تعدى الابن لمصير أفضل" الأمر هنا - عند نجيب أكثر وضوحاً، الأم والأم الطيبة وحدها هي المنوط بها تأديب الأب وإعداد الابن لمصير أفضل، ولكن هذا الإنجاز الهائل الذي حققه شهرزاد ما كان من الممكن أن يكمل بالنجاح بدون الشيخ فما هو عبد القادر المهينى - الطبيب العالم المؤمن والمريد الصديق للشيخ - يقول له "ص ١٠٠" الجناجر يدعو لشهرزاد بينما أنك أنت صاحب الأصل الأول كذلك يقول في نفس الصفحة "لولا أنها تتلمذ على يدك صبية ما كانت شهرزاد.. لولا كلماتك ما وجدت من الحكايات ما تصرف به السلطان من سفك الدماء" هذا هو الشيخ الرمز ماثل حاضر وراء كل سطور ليسانى ألف ليلة، تلقى الجميع على يديه ومن وعى الدرس تحقق به الخلاص ومن أعرض عن

كلماته كان مصيره الخسارة والبوار والضياح .. هو فى لغة التحليل النفسى ما يطلق عليه مصطلح "المثل الأعلى للأنثى" هو القدوة الصالحة حقاً وصدقاً، والجدير بالذكر أن له ابنة - لا ابن - وحيدة أخذت عنه العهد، والجدير بالذكر أن الشيخ يهبها زوجة لتلميذه وصفيته "علاء الدين أبو الشامات" مفضلاً إياه - لطيب معدته ولتقواه وورعه على ابن كبير السلطة ذى الوجه الشيطاني والمدعو "حيزم بظاظا.." ويكيد كبير السلطة - درويش عمران وولده الشيطاني هذا - لعلاء الدين ويلفقون له تهمة سرقة باطلة ظالمة ويضرب عنقه غدراً .. ولكن إيمان الشيخ يبقى ثابتاً راسخاً فقد انصرف كل همه "عن الأشياء إلى رب الأشياء" ولكن عدالة الرحمن تمهل ولا تهمل فلا يلبث السلطان أن يقع أثناء واحدة من جولاته على واحد من رعاياه هو "إبراهيم السقاء" الذى عثر على كنز . بدده فيما يشبه شيئا بين الحلم والسيكودراما، يمثل كل ليلة فى مكان مهجور "دور السلطان" فيقيم العدل ويقتصم للفقراء من ظالمهم، وعندما يشارك السلطان الحقيقى فى واحدة من هذه "التمثيليات" يعرف حقيقة ما وقع لعلاء من ظلم وغدر ، فيعيد المحاكمة فيضرب أعناق ثلاثة من المتأمرين ويعزل اثنين من كبار

٣ عماله ويصادر أملاكهما .. وهكذا يتجلى للقارئ الكريم دور الشيخ فى بنية العمل الأدبى.. إنه الضمير الخالص النقى حتى أن شهریار وقد هجر الملك يحدث نفسه أن أمامه سبيلاً للسياحة كما فعل السندباد - أى سبيل فى طلب العلم والمعرفة، وسبيل إلى در البلخى أى طلب الحكمة والخلاص الصوفى.

ولعل من أروع ما حققه هذا الصرح الأدبى هو ذلك التوظيف الرائع لعناصر الغيب والسحر والمعجزات فعفاريت الأصل ماثلة فى ليالى نجيب يرمز بها لما تفص به أعماق النفس البشرية من شهوات ومخاوف ، وأحلام، وتوظف ليالى نجيب زوجين من العفاريت المؤمنة هما سنجام وقمصام يمدان بعضاً من العون للبشر ، وزوجين آخرين من العصاة غير المؤمنين هما العفريتة زرمباجة والعفريت سخربوط وسنكتفى فى مقالنا الموجز هذا بتوظيفيهما فى واحدة من حكايات ليالى نجيب ، هى "أنيس الجليس فيما بين صفحة ١٦٩ إلى صفحة ١٨٨ .. موجز الحكاية إن العفريتة الشديدة زرمباجة قد تذكرت فى صورة امرأة ساحرة الجمال يتتابع وصف جمالها على السنة أبطال الحكاية ويكفى قول إبراهيم السقاء "أعوذ بالله من عنف الجمال إذا طغى هذا هو "الجمال" الذى يستعاذ من عنفه بالله.. إذا طغى.. ولقد طغى هذا

لبناء الذات هي مجاز كما في النص " ماهي إلا بسمه شيطان.. وبلاستسلام صار المستسلمون جميعاً رقيقاً يعرض للبيع في سوق النخاسة. ولكن حكاية نجيب تستلهم خاتمة يتحقق بفضلها الخلاص من "أسر" تلك الرغبة السرابية، فهي هو المجنون "العاقل" يقتحم الموقف حاملاً معه بشرى الخلاص.. وعندما تحاول الجنية عبثاً غوايته قائلة "ألا يعجبك هذا الجمال كله" نراه يقول "لا أرى إلا جدراناً يتروّد بينها أنفاس الوباء القديم" نعم إنه وباء الرغبة عندما تقع في المتخيل بما هو سراب لا سبيل إلى بلوغه.. إن حصانة المجنون العاقل حالت بينه وبين مصير من قبله أعنه عقلاء المجانين- يسحر الرغبة طبعاً.. وتتحرك شفتاه بتلاوة خفية فلا تسعفها المقاومة اليائسة ويزحف عليها ما يشبه النوم الثقيل، تتراخي أعضابها، تترك تيار التغير يتدفق.. تمضي قسماً وجهها تذوب وتنداح وتصير عجينة متورمة (ص ١٧٨) وهكذا "تقوضت القامة الفارحة.. طارت منها الملاحه والرشاقة.. بسرعة عجيبة لم يبق منها إلا نقاط منفصلة.. استحالت دحانا ثم تلاشت غير تاركة أى أثر..". (ص ١٨٧) هذا التصوير الرائع لتراجع سحر الرغبة أمام قوى ذاتية داخلية قوى دعمها وطورها الإيمان .

الجمال كل الطغيان ، وتفيض الحكاية في روعة بالغة ورقة أسرة فتصف لنا سقوط الجميع، نعم الجميع الجميع، كل من ينظر يركع يسقط في الجنون وينتهي به الأمر إلى الجريمة . أو الإفلاس أو الانتحار تأخذ العفريتة صورة أنيس الجليس ويأخذ العفريتة صورة عبدها الأسود .. وتتشابك خيوط المؤامرة وينتهي الأمر بسقوط كل رموز السلطة من أبنائها حتى ندان الوزير وشهريار السلطان، يركع الجميع يتجردون من ملابسهم ، بالمعنى الحرفي المادى وبالمعنى الرمزي من حيث العرى دال يدل على تجرد من كل مكتسبات الثقافة والحضارة والضبط والتنظيم.. ينتهي الأمر بالسلطان وبكل رجال دولته إلى حبسهم عرياً في صواوين وتعلن عليهم أنيس الجليس حكمها قائلة "غداً في السوق سأعرض الأمونة للمزاد بما فيها" .. (ص ١٨٥) ثم تضيف "سوف يشاهد شعب السوق سلطانه ورجال دولته وهم يبايعون عرايا..". (ص ١٨٥) هذا التصوير البارح لحال الإنسان - كل إنسان - عندما يستبد به "جنون" الرغبة بما هي سراب موهوم لا سبيل إلى بلوغه ولا سبيل أيضاً إلى الإقلاع عنه فنحن هنا سراب أسر.. والحق أن الرغبة خارج نطاق الضبط والسيطرة، خارج نطاق التنظيم الراقي والمحكم



الإنسان خفيا غير مرئى Invisible-
 وهل ننسى قصة بهذا العنوان "الرجل
 الخفى" للروائى الانجليزى الشهير
 "ويلز" H.G.Wells، وهل ننسى أيضا ولع
 السينما الأمريكية بمداومة طرح هذا
 الموضوع عبر صور لا حصر لها.. المهم
 هاهو نجيب محفوظ يجعل من طاقة
 الإخفاء واحدة من قصص الليالى ويجعل
 من الفتى الفاضل المجاهد "فاضل
 الجمالى ولد صنعان الجمالى الذى
 تدور قصته فى بداية الليالى "من ص ١٥
 إلى ص ٣٨" صنعان هذا تاجر داس فى
 ظلمة إحدى الليالى رأس العفريت
 قمعاق، فيرى هذا العفريت وجوب عقابه
 ثم يتراجع عن توقيع هذا العقاب تحت
 إلحاح صنعان ويطلب منه بدلا من ذلك

هذا الوصف المبدع للرغبة عندما
 تستبد فيتراجع أمامها كل مقومات
 الحضارة والثقافة والخلق، وعندما
 يختلف المصير فتراجع هى أمام هذه
 المقومات هو ما تعبر عنه حكاية أنيس
 الجليس على نحو ما صاغها نجيب
 محفوظ .

حكاية طاقة الإخفاء

هى الحكاية القديمة الجديدة لا
 يتوقف سحرها ولا يمل الإنسان من
 اتخاذها عبر الأزمان والعصور مادة
 للحلم والخيال ، لعل صور الخرافة
 العلمية التى تدور حول اكتشاف علمى
 ماء، مادة أو طلاء أو غير ذلك مما يجعل

يشبه الانتحار - لقد كرر صنيع أبيه عندما اغتصب الصبية الصغيرة.. ولكنه فى لحظة يقظة أخيرة يستجمع شتات ما تبقى له من ضمير وإرادة ويعترف راضياً طلباً للعدل والتكفير.. هو صراع إذن بين ما تمثله الرغبات من قوى شيطانية وما تمثله الإرادة والقيم والمثل العليا.. على أن المغزى العميق للدلالة الرمزية لهذا "الاختفاء" عن أنظار الغير.. هذا الكسب العجيب الذى ينقلب فى نهاية المطاف إلى خسران أعجب وأفدح، فلا وجود للأنا بدون الأنا الآخر، إن الأنا نفسه لا يعدو أن يكون صورة نطالعهما أول ما نطالعهما فى المرأة ونطالعهما أيضاً قبل ذلك وبعد ذلك فى عيون الآخرين ونظراتهم، ظاهر الأمر أن الكسب هائل أن يتحرر المرء من نظرة الغير أن يفقد الغير القدرة على رؤية المرء لا تلبث أن تتحول إلى إلغاء لوجوده، أو قل لكل ما اكتسبه من قيم وفضائل ومثل، نظرة الغير قيد لاشك فى ذلك، لكنها برهان وجود وشاهد على هذا الوجود، بل إن الوجود ذاته بما هو وعى لا ينبثق إلا من خلال صراع إرادات، إرادة المرء من جانب وإرادة الغير من جانب آخر... ولعل قراءة متأنية فاحصة لمقال أستاذنا زيور "جدل الإنسان بين الوجود والاعتبار" والوقوف أمام ظاهرة المرأة، وظواهرات الغيرية والغيرة

أن يقوم بقتل على السلولى حاكم الحى - وهذه القصة على غرار قصة التاجر والعفريت أو قصص الليالى الأصلية.. المهم أن صنعاء هذا وهو تاجر مرموق يتوغل فى حال يتعذر الهيمنة عليها "كما يروى نجيب (ص ٢٣) وفى ليلة يلتهم من المنزل قدراً مجنوناً ويفادر المقهى متوثباً لافتحام المجهول.. يتخبط فى الظلام مشعث العقل والإرادة تسوقه أخيلة مغرية.. (ص ٢٣) وينتهى الأمر به إلى اغتصاب صبية صغيرة ثم قتلها.. لقد انتهى.. ولكن العفريت ينقذه لينفذ ما أمر به ويقبض عليه ويحاكم ويعترف - ولا يصدق أحد بالطبع ويضرب عقه وتصادر ممتلكاته وتطرد أسرته ولكن ولده "فاضل" يتماسك ويحيا حياة عفه وزهد بل يتحول إلى النضال ويتخبط فى صفوف المقاومة (الشيعية أو الخوارج) ولكن القدر يتربص به.. فها هو سخر بوط العفريت الشرير يتخفى فى صور بشرية ويعرض عليه الطاقية هدية وشرطه الوحيد أن يفعل بها أى شئ إلا ما يمليه عليه ضميره.. ويقبل وتكون بداية النهاية.. وبالتدريج يتحول استخدام لها بعيداً بعيداً عن كل ما يمليه عليه ضميره العبث والسرقة والقتل ثم بعد ذلك يغتصب امرأتين من فضليات النساء - باستغلال الطاقية طبعاً وتموت المرأتين كمدا وفيما

تزيد الأمر وضوحاً وجلاءً.

نهاية القصة يقدم لنا نجيب وصفا رمزياً بارع الشفافية بالغ الصفات لحلم العودة.. إلى رحم أم التماساً لكمال الوحدة والأمان- وهل ننسى أن الرحم من الرحمة.. هاهو يدخل هذا "العالم" متجذباً مخدراً أسير سحر لا

يقاوم وجاذبية لا تقهر.. يواصل السير فى ممر سحرى لا يقصر والفتنة من الجوانب تتدفق.. حتى يجد نفسه يقترب من بركة صافية..تقوم فيما وراءها مرأة مصقولة.. ويخلع ملابسه ويغوص الماء.. وعندما يخرج من الماء ويقف أمام المرأة، فيرى نفسه جديداً فى إهاب قسئى أمرد.. قوى الجسم متناسقه.. إلى آخر أوصاف الفتوة والشباب.. هذا هو تخيل الميلاد الجديد... وتتواصل قصة استقباله فى هذه المملكة الخيالية التى لا مثيل لها، والتى لا تضم إلا نساءً لا رجال بينهم- غيرهه - وجميعهن أية فى الفتنة والجمال... هى الجنة وهن الحوريات لاشك فى ذلك...

ويكون زواجه من الملكة وينتهى أمره بعقد ذلك كما انتهى أمر آدم ، الطرد من هذه الجنة عندما يرتكب المعصية الشهيرة.. عندما يجد باباً من الذهب الخالص فى قفله مفتاح من الذهب المخلى بالماس التصقت به بطاقة كتب عليها "لا تقرب هذا الباب" ولا يقاوم شهريار طويلاً النداء الخفى

لم يستطع فاضل أن ينقذ عنقه لكنه باعتراه وقبوله للعقاب أنقذ روحه وحررها من أسر الأنا بما هى موت وفناء حقيقى.

المصير الأخير لشهريار

فى هذه الصفحات الأخيرة من ليالى نجيب نلتقى بالمصير الأخير لشهريار فماذا بعد أن هجر العرش والجاه والمرأة والولد. ماذا بعد أن غادر قصره بليل وعليه عباءة خفيفة وبيده عصا (وليس سيفاً) مستسلماً للمقادير أمامه سبيل للسباحة وسبيل إلى دار البلخى.. هذان معاً هما سبيل الإنسان إذا أراد أن يبدأ من جديد المعرفة والكشف العلمى والإيمان خالصاً صافياً.. ولقد كان سبيل شهريار الإنسان أشبه بسبيل السندباد، سياحة من نوع خاص ، هى سياحة عبر الزمان لا المكان هى سياحة يرتد بها إلى أعماق أعماق نفسه.. إلى حلم العودة إلى ينبابيع الأولى ، ولعل قراءة متأنية متفحصة تستلهم مكتشفات التحليل النفسى تكشف لنا عن معنى هذا الحلم، وهذه العودة- الحالمية- والمستحيلة أيضاً هو يضرب الصخرة بقبضته فيتكشف أسفلها عن مدخل مقوس الهامة. من (٢٨٦) وعبر صفحات تمتد (من ص ٢٨٨ إلى ص ٢٩٢) حتى



فيدير المفتاح في الباب ويدخل.. ويتجلى له ما رد لم ير أقبح منه يقترب به خارج هذه الجنة، ليجد نفسه بين البكاكين.. وقد تقوس ظهره وطعن في السن.. هذا كما قلنا تخيل تقليدي يعرفه المشتغلون بالتحليل النفسي العودة إلى رحم الأم ثم الميلاذ والخروج إلى عالم الواقع.

ويبدأ شهر يار الحياة من جديد ربما تحت النخلة قريبا من اللسان الأخضر. هذه ليالي ألف ليلة إستمد نجيب محفوظ خيوطها من حكايات ألف ليلة

وليلة لكنه طوعها وأعاد بناءها على نحو يطرح من خلاله قضايا العصر وعلى رأسها قضية السلطة، السلطة المطلقة في مجتمع القهر والاستبداد، وصاغ من خلالها حلم العدل الذي ما إن

يكتمل حتى يكون الطريق ممهداً لتراجع سلطة الفرد المطلقة وبداية سلطة جديدة تولد من رحمة العلم الحق والإيمان الصادق عندما يتحقق الأمل ، أمل الميلاذ الجديد لعصر جديد عصر الإنسان وحقوق الإنسان وأيضا - فيما نعتقد - دور المرأة في المشاركة في هذا كله وهل ننسى شهرزاد التلميذة النجيبة للشيخ عبد الله البلخي وهل ننسى أيضا ابنته الوحيدة زبيدة صاحبة العهد .

وبعد لقد كانت هذه خواطر في ذكرى الرائد والأساذ المعلم مصطفى زيور غفر الله له والهمنا نحن - أبناءه ومريديه - السير على دربه درب العلم الذي يستهدف الحق والحقيقة ويخدم قضايا الإنسان.

جذور الاعتراف

خديجة الحباشنة (الأردن)

العقل ويقطع الشعرة. فيختلط... هاهو الجنون يحتاج الدنيا فيمتزج الصدق بالكذب.. والكرامة بالضعفة.. العدل صار حماقة.. أما الحرية مجرد شرثرة. وهاهي أمتي.. ترفع مؤخرتها بدلا من أن ترفع رأسها.. لكن كما علمتنا علينا أن نقرأ الخطاب باللغة الأخرى التي يتواكب معها حب وعمل، عمل يقوم على المنهج والبصيرة والميدان. الميدان والعمل.. وقراءة المخفى في الماظهر.. آننذ قد تمسك بتلابيب العقل في الجنون..و..

وإليك بعضا من غرسك في التكوين...

بدء لا بد منه

إلى أستاذي مصطفى زيور
إليك في البدء تداعيات في عقل امرأة عربية.. أجل تداعيات.. وهل غير التداعي من كتابة تغطي مساحة التداخل الواسعة بين العقل والجنون.
كان أستاذي الجليل العارف بعلوم النفس. وأخبار الدنيا يدارى عقله الغض وروحي الطرية، وحبى العميق للإنسان حتى لأرى العقل في جنونه.. وأحبه.. فيقول: أجل يابنيتي. كما في العقل جنون، فإن في الجنون عقلاً.. وداشما ما بين العقل والجنون شعرة ولكن يامعلمي.. هاهو الجنون يحتاج

احتلال أو المستوطنين وأحيانا نحو مواطنين إسرائيليين عاديين (رجال أو نساء)، وقد بدت هذه الظاهرة للوهلة الأولى وكأنها ناجمة عن حالة من اليأس تعم الشارع الفلسطيني، ولكنها في الحقيقة أكبر وأعمق من ذلك، وخاصة إذا نظرنا إليها من خلال طبيعة وحجم رد الفعل تجاهها في الشارع الإسرائيلي. والذي عبر عن نفسه بانتشار حالة من الخوف والقلق وصلت حد الذعر. الأمر الذي دعا الحكومة الإسرائيلية لاتخاذ قرار فصل المناطق والعودة إلى الخط الأخضر، وهذا ما كانت تتجنبه إسرائيل وبشكل واضح على مدى السنوات الماضية فهي حتى في مراحل التآجج القصوى للانتفاضة لم تلجأ لهذا الفصل إلا في مناطق محددة ولفترات محددة، لان العودة إلى هذه الخطوط تحمل في الحقيقة دلالة قوية بالاعتراف بكونها قوة احتلال غير قادرة على دمج الأراضي والسكان كما تعودت ان تدعى لمواطنيها وللعالم.

ولقد لغت ظاهرة الذعر التي سادت الشارع الإسرائيلي انتباه الكثيرين في ذلك الوقت، ثم مرت ولم تترك أثرا في تفسير ما تبع من أحداث، لكنها في الحقيقة تمثل ذروة من ذرى الصراع العربي الإسرائيلي، وتشير تحليلات نفسية واجتماعية عميقة، وتشكل خيطاً أساسياً في نسيج الأحداث، عمادة

اعتدنا في الساحة العربية على الفهم العمومي للأحداث السياسية، من خلال التصريحات والبيانات والقرارات، وأشكال الصراع المباشرة مثل الصدامات والمواجهات والمظاهرات وما إلى ذلك، ولا يحدث ان نجد من يربط الأحداث السياسية بما تحمله من أبعاد أخرى لحركة الحياة في المجتمع مثل الأبعاد الاجتماعية النفسية والثقافية والعقائدية، وفي احسن الأحوال يتم ربط السياسة بالبعد الاقتصادي فقط، دون الالتفات إلى التحولات الثقافية والاجتماعية والعقائدية، والتي تتفاعل بشكل صامت وخفي مع المعطيات الاقتصادية والسياسية وما ينتج عنها من صدامات سلمية أو مسلحة، وحروب صغيرة أو كبيرة، وهذا هو الخطأ الذي وقعت فيه القيادة السوفياتية في السبعينيات والثمانينيات، فأدى إلى ما يحدث في التسعينيات.

في بداية هذا العام، وبعد مرور أكثر من سنة على بدء عملية السلام، وفي فترة أخذت المفاوضات السياسية تراوح مكانها وتدور في حلقة مفرغة، مرت الانتفاضة بحالة من العودة إلى حيويتها وقد وافق ذلك ظاهرة بدأت تنتشر من حوادث الطعن بالسكين من قبل مواطنين فلسطينيين (رجال أو نساء)، موجهة نحو أفراد من جنود

ما يغفلها أو يتفاهل عنها صناعات السياسة والرأي العام، وهي غالباً ما تلعب دورها بشكل خفي ولا شعوري كما يتفق على ذلك العديد من علماء النفس مثل: سيجموند فرويد في كتابه: "علم نفس الجماعة وتحليل الأنا" وجوستاف لوبون في كتابه "سيكولوجية الجماهير" وسول شيد لنجر في كتابه: "التحليل النفسي والسلوك الجماعي" وغيرهم. إذ يجمعون على "وجود الصوافز اللاشعورية في ظواهر الجمهرة" أي الظواهر التي تنتشر بين الناس.

من القلق والخوف، بدليل استمرار عمليات المواجهة.

والأمر الذي يلفت النظر أكثر هو أن ارتفاع حدة القلق والذعر واتساع انتشارهما، لا يشمل فقط المواطنين العاديين وإنما يتعداهم ليشمل الصحافيين والكتاب والسياسيين، ومعظمهم يربط بين عملية السلام وظاهرة الذعر لدرجة يصرخ معها كاتب مثل هليل فايس في مقال نشر في حداثوت ٩٣/٣/١٧ (نقلاً عن القدس الدولي في ٩٣/٣/١٨)، بعنوان "كلمة السلام أصبحت أبشع من كلمة الحرب" ويبدأ مقاله بـ: "أصبح لدى انعكاس شرطى عندما أسمع كلمة سلام، أبحث عن المكان الذي تنطلق منه السكين، لقد كرهت السلام بسبب المسيرة السلمية ثم يكمل.. "لقد أصبحت كلمة السلام أبشع من كلمة الحرب، ففي الحرب تقا تل من أجل الحياة ذاتها، أما مسيرة السلام فهي تحشر اليهودى فى الزاوية"، ثم يختم مقاله باعتبار رابين خطراً قومياً على اليهود، لأنه يستمر فى عملية السلام.

أما أوري التيسورى فى مقاله الذى نشر فى يديعوت احرونوت فى ٩٣/٣/١٧ (نقلاً عن القدس الدولي فى ٩٣/٣/١٨) بعنوان: "المشكلة لا تكمن فى الاحتلال ولا فى الانتفاضة، بل فى أن الفلسطينيين ملوا رؤيتنا" وهو رغم

إن ظاهرة الخوف والقلق التى سادت الشارع الإسرائيلى فى الأشهر الأولى من هذا العام، لم تكن تحدث للمرة الأولى، بل انها ظاهرة يتميز بها المجتمع الإسرائيلى، ولاتكاد توجد فى أى مجتمع آخر، وهى حقاً ظاهرة تلفت النظر إذ كثيراً ما تحدث لمجرد مقتل جندي أو مواطن، فلماذا كل هذا الهلع؟ إننا لو أحصينا عدد القتلى فى الجانب الإسرائيلى منذ اندلاع الانتفاضة (حوالى ست سنوات)، فالعدد بالكاد يصل إلى ١٨٠ قتيل، فى حين نجد وعلى أقل تقدير عشرة أضعاف هذا العدد فى الجانب الفلسطينى وأضعاف أضعافه من المعتقلين والمبعدة والجرحي الذين أصيب أكثر من ثلثهم بعاهات مستديمة، ومع ذلك لانجد نفس الدرجة

محاولته الهرب من الحقيقة في العنوان إذ يعزو كل أبعاد الظاهرة إلى الملل، إلا أنه في وسط المقال، ينتقد العجز الذي تبديه كل من الحكومة والمجتمع الإسرائيلي حيال ظاهرة الطعن بالسكاكين، والرعب الذي بدأ

يسكن المواطن اليهودي، حيث لا يمكن

توقع مصدر الخطر أو الاحساس به، فيواجهه بالخوف والذعر، وبرأيه أن مفتاح الموضوع يكمن في: "أن صور الجنود وهم يفرون أمام مطارديهم من أطفال الحجارة خلقت تجربة شعورية مثيرة أسكرت المواطن العربي وجعلته يشعر بالقوة، فهو بعد أربعين عاما اكتشف أننا نخاف منهم" ولا يقف التيسوري عند هذا الحد بل يكمل بقوله: "أن من يرغب في التصدي

لظاهرة حملة السكاكين فلا مفر من أن يدخل منطقها" ويتوقع أن تختفى عندما يكف المواطن اليهودي عن الهرب وإظهار الخوف، وأن كان يعترف بأن هذا لن يكون سهلا، ويستمر في تحليله مشيرا إلى موقف الحكومة من عملية السلام فيقول: "فإذا كان على الجيش أن ينزع الاسيجة ويستخدم السلام بدلا من الاسيجة الواقية، فعلينا نحن المواطنين ألا نهرب من حملة السكاكين والحجارة، بل على العكس علينا أن ننقض عليهم بمسدسات تيرنر المشرعة (تيرنر هو رئيس الشرطة

لإسرائيل). ثم يختتم مقاله محاولا أن يقنع نفسه وقراءه بأن هذه النصيحة رغم أنها خطيرة وغير مدروسة كما يقول إلا أنه يراها منطقية لأن هذا المنطق هو الرياضيات السائدة في الحياة.

إن التيسوري وغيره من الكتاب والصحافيين والسياسيين يحاولون الهرب من مواجهة الحقيقة، لكنهم يحتكمون إلى منطق الدفاع عن الذات باستنهاض الدوافع الغريزية في حب البقاء لمقاومة الخوف وما يهدد بالفناء، وهم بذلك يحاولون أن يعيدوا الاعتبار إلى أعماق ما في النفس الإنسانية، لكنهم للأسف يقصرون ذلك على طرف دون الآخر، والإنسان هو الإنسان مهما تبدلت مواقعه.

ولنر ما يقوله عالم النفس الإسرائيلي إيتي شيلوني، عندما يسأله صحافي من معاريف: "هل الجمهور الإسرائيلي في حالة ذعر؟" يجيب: "لا شك" ولا أخاله بجانب الحقيقة هنا، لكنه عندما يفسر ذلك يقول: "في حالة الضغط النابع عن عدوان خارجي فإن الجمهور يرد بإحساس من الخوف والذعر يتعكس برغبة في الحماية"، ثم يستدرك ويقول: "أو، بمزيد من التطرف في المواقف، مما يؤدي إلى إيقاف الرغبة بالاعتداء على الطرف الآخر" ويسبطلوه قائلًا: "فيتطور الأمر

كالتالى : إحساس تام بالضيق ومن وجهة ثانية، الوهم بأن ضربة واحدة كافية ستخرجنا من هذا الوحل" ونلاحظ هنا أن استخدام كلمات مثل الضيق والوهم من قبل عالم نفس ليست كلمات عابرة، فعندما يسأله الصحافى، "إذن فقد الجمهور توازنه؟" ويقصد الجمهور الإسرائيلى، يجيب العالم الإسرائيلى: "إلى حد كبير".

وبعد هذا العرض لعينة من ردود الفعل الإسرائيلى التى نشرت مترجمة للعربية فى جريدة "القدس الدولى" أو للانجليزية فى نشرة "مقالات مترجمة من الصحافة العبرية".

نعود لطرح السؤال: لماذا كل هذا الذعر فى المجتمع الإسرائيلى؟

وللإجابة عن هذا السؤال دعونا نلقى نظرة تحليلية على طرفى الصراع الدائر فى الأراضى الفلسطينية المحتلة، وبالأستناد إلى مقولات التحليل النفسى.

فى الجانب الفلسطينى جاءت الانتفاضة كمحصلة طبيعية لتراكم مجريات الصراع العربى الفلسطينى مع الاحتلال الإسرائيلى، جاءت كيقظة لومى الإنسان الفلسطينى تحت الاحتلال بمجموع أفرادِهِ بضرورة تحمل عبء وجودها ولتدافع عن بقائه حتى الرمق الأخير (استخدام الحجارة والسكاكين والجسد) فى مواجهة

تقنيات الآلة العسكرية الحديثة الإسرائيلىة، وبعد أن تمثل التجربة النضالية للشعب الفلسطينى خارج أرض الوطن والتى قادتها منظمة التحرير الفلسطينىة بمجمل تاريخها فى الصراع مع الاحتلال من أجل طموحاته الوطنىة والإنسانية وفى كافة معاركها ومعاناتها من صراع الى صراع ومن منفى إلى منفى، نالت استحقاقها لتكون مصدراً للإلهام ووجهة توحده (أناه الأعلى) كما يقول فرويد، "فالانا الأعلى يكتسب صفات الموضوع المتوحد به ويدمجه فى ذاته" (علم نفس الجماعة وتحليل الانا، ص ٦٥) فحلت بذلك أزمة الهوية لدى الإنسان الفلسطينى وهى من اعماق الأزمات التى تواجهها الذات الإنسانية كما يقول العالم النفسى المعاصر أريك اريكسون. وبذلك اكتملت لديه شروط تماسك الذات فكان هذا من أهم أسباب قوتها.

لقد بلورت تجربة معاشة الاحتلال بقمعيته وحشيته وعيا شاملا بطبيعة العدو، نقاط ضعفه وقوته، وكلما زادت وحشية الإحتلال وقبضته الحديدية فى الضرب والقتل والاعتقال ومصادرة الأراضى والمياه وهدم للمنازل واقتلاع للأشجار واغلاق للجامعات والمدارس والمؤسسات، الخ كمحاولات لتدمير أركان الذات واقتلاع أسباب وجودها، لقد شمل القمع كل فرد وأسرة ومؤسسة

تبادر الذات الى صون وجودها فتلجأ للعنف الفردي الذي كما أسلفنا أصبح ممثلاً للجماعة وللأنا الأعلى المتوحد به اصلاً أي قيادته "فتصبح القوة الممسكة للحياة الاجتماعية هي اعتماد الاعضاء بعضهم على بعض وثقتهم بقائدهم". (التحليل النفسي والسلوك الجماعي، سول شيد لنجر، ص-٦٥)، ولأن صور التوحد متنوعة كما يقول فرويد "فهناك بجانب التوحد الذي يشكل المرء فيه ذاته وفقاً لموضوع التوحد نمط آخر هو التوحد كوسيلة للتغلب على عداوة موجه ضد الموضوع المتوحد به". بينما يقول سايموندس في كتابه (ديناميات التكيف الاجتماعي، ص-٢١٩)، "إن التوحد يلعب دوراً أساسياً في نمو الشخصية فضلاً عن كونه حيلة دفاعية حيال الخطر وهو ما توضحه أنا فرويد (ابنة فرويد) (الأنا وآليات الدفاع، ص-١٢١)، إذ تسميه التوحد الثانوي، "حيث تقوم الذات بالتوحد بالمعتدى للسيطرة على مخاوفها من الشخص أو الموضوع فتتحول من ذات مهددة (بفتح الدال الأولى) إلى ذات مهددة (بكسر الدال الأولى).

"ويؤكد كل من فرويد وسايموندس بأن هذه العمليات عمليات لاشعورية ولا يكون الشخص شاعراً بأنه يفعل سلوكه وفقاً لسلوك الآخر المعتدى لأن

فوجد القهر مجموع الناس وخلق لديها اهتمامات مشتركة، والمجموع لا يساوي الكل، لأنه حتى في منطق الرياضيات فإن ١+١ أفى الحقيقة أكثر من ٢، لكن أحداً من علماء الرياضيات لا يقدر على حساب فائض هذه القيمة، فهي تقف خارج الحساب، وكذلك فإن فائض الشعور والاحساس بالقهر والوعي المتراكم بأبعاد الذات والخطر الواقع عليها وبالأخر شعورياً أو لاشعورياً يتحول إلى طاقة أكبر من طاقة الكل أو القوة الممثلة ويخلق لديها دوافع واهتمامات مشتركة توحد فيما بينها.

يقول فرويد في هذا المجال: "إن الوعي بوجود اهتمامات واحدة مشتركة يولد لدى أعضاء الجماعة شعوراً بالوحدة والتضامن، هو أساس قوتها الحقة" (قلق في الحضارة، الحروب والموت، ص- ٨٥)، وتصبح الذات الفردية ممثلاً للأنا الأعلى والذات الجماعية. وتكتسب قوة أكبر تجعلها في موقع المبادرة، وهذا ما يقوله رديل أيضاً في كتابه (علم النفس الجماعي وتحليل الذات ص-٦٦)، "أن جماعة من هذا القبيل هي عدة من الأفراد استبدلوا المثل الأعلى للأنا بموضوع واحد بالذات وتوحد بعضهم ببعض من حيث الأنا".

وفي حالة القهر العام الذي يعيشه أفراد الشعب الفلسطيني تحت الاحتلال

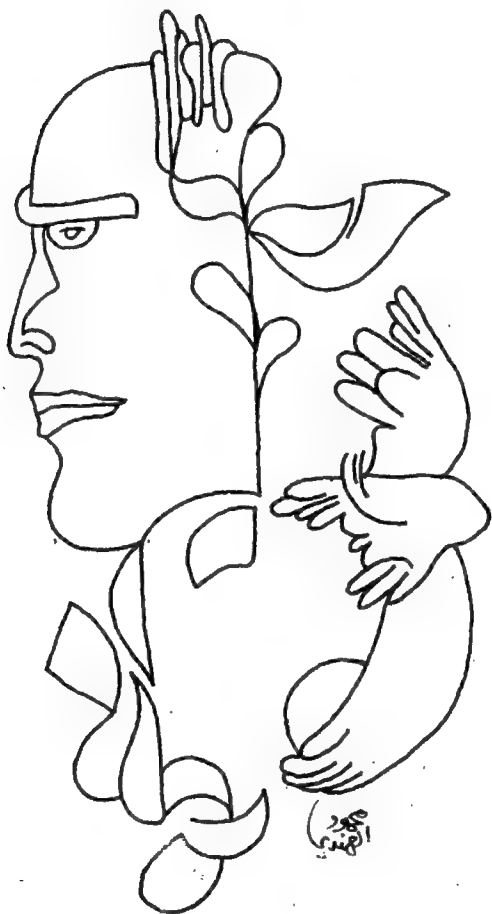
التهديد الخارجى المقترن بمشاعر
العداء والاستعلاء من جانب الاحتلال
(المستند للعقيدة اليهودية
والأيديولوجية الصهيونية)، والكراهية
التي تولدها تجاه الآخر، صارت هي
النواة التي تشكل وعى المجتمع
الفلسطيني وخطط أساسى فى نسيج
وحدته وتماسكه.

ومن بديهيات علم النفس انه كلما
زاد الضغط على الذات الإنسانية، يخلق
توترا عاليا لديها فتتجه للتحرك
لإبطال مصادر هذا التوتر واستعادة
توازنها النفسى فإذا لم تقدر على
مواجهة القوة الضاغطة تنتقل حوافز
النشاط الحركى المدوانى فى هذه
الحالة إلى أهداف مشابهة بديلة
وممكنة (كما تقول أنا فرويد أيضاً فى
المرجع السابق). وهذا ما يحدث فى
حالة طعن المواطن الفلسطينى
بالسكين لأى ممن يضافه من أفراد
المجتمع الإسرائيلى.

والآن دعونا نحلل ما الذى حدث فى
الطرف المقابل. لقد كان الشعور
بالتفوق من خلال أسطورة شعب الله
المختار، عنصراً أساسياً فى بنية
التراث والعقيدة اليهودية، وأصبحت
الأسطورة جزءاً لا يتجزأ من التكوين
العقلى حتى لليهودى العادى، تولد لديه
أفكاراً وتقوئه إلى ممارسات اجتماعية
واقتصادية وثقافية وسياسية (مجتمع

الغيتو)، والتي لابد أن تؤدى بالضرورة
إلى الاصطدام مع المجتمع المحيط به،
ولذلك فإن التحليل الجوهري والجدلى
لظاهرة الاضطهاد العنصرى لليهودى، أو
ما سمي بمعاداة السامية، فى الحقيقة
ما هو إلا رد فعل من جانب الأغلبية نحو
الأقلية. أى أنه كان اضطهاداً مضاداً. أما
الاضطهاد الاصلى فهو الذى كانت
تمارسه الأقلية اليهودية وان كان
اضطهاداً صامتاً ومستكيناً عندما كان
فى موقع الضعف لكنه بعد ان صار فى
موقع القوة بعد تشكيل الأيديولوجية
الصهيونية وبعد احتلال فلسطين
ونشوء الكيان الإسرائيلى انقلب
الضعف إلى قوة والاضطهاد الصامت
المستكين تحول إلى اضطهاد وحشى
مخيف، كما حدث فى المذابح التي
ارتكبها الاحتلال ضد الشعب
الفلسطينى، (فؤاد زكريا، التعصب من
زاوية جدلية).

لقد تمحورت الشخصية اليهودية
عبر التاريخ حول هذه الأسطورة مما
دعا عالماً نفسياً مثل فرويد إلى تحليل
هذه الشخصية واعتبارها مركبة على
ثنائية الشعور بالاضطهاد النابع
والملتصق بالشعور بالتفوق والعظمة،
فى كتابه موسى. والتوحيد، ولكن لأن
بذرة هذا الشعور أسطورية وهيمية
فإن الذات بحاجة للدفاع عنها لإثباتها
والاقتناع بها. ولذلك أخذ التعصب



بجذوة الإحساس بالخطر متقدمة على الدوام، ولكن الخطر الذي يخلقه هو ويسيطر عليه بأدواته العسكرية المتفوقة.

أما ما حدث في الانتفاضة الفلسطينية، وخاصة في حملة الطعن بالسكاكين، فإن الخطر يأتيه من خارجه فعلا هذه المرة، وليس من تسريح أوهامه وخطئه وخارج حدود سيطرته، ويأتيه من شعب بمجموع أفراده ومضطهد فعلا، يدافع عن حقه في البقاء وصون ذاته وهويته.. ولديه كل أسباب التماسك الذاتي على الرغم مما يبدو عليه من ضعف ومالديه من مشاكل حياتية.

ولأن الفرد يتشكل لديه عبر معطيات تراثه ومجتمعه وقيادته نسق عام من الاستجابة الوجدانية والسلوكية هي الطريقة التي يستجيب بها للأحداث والأشخاص، وهو يرتكب وجدانيا عندما يضطر إلى تغيير هذا النسق، فإن أي تغيير في العناصر الجماعية مثل قوانين وأهداف الجماعة، يؤدي إلى التأثير على الأفراد وطريقة سلوكهم، بحيث قد يسلك الفرد العادي مسلكا يبدو غريبا أو مرضيا، بسبب حدوث قلق أو تغيرات مباحثة قد تطرأ على القيادة أو الخطط والبرامج العامة، (سول شيدلنجر) (التحليل النفسي والسلوك الجماعي ص-١٥)،

العنصري اليهودي ثم الصهيوني شكل الانتماء الزائد للجماعة التي ينتمي إليها ووصل حد ارتباطه بها إلى استبعاد الآخرين وكراهيتهم والتعالي عليهم. وقد تفاقم هذا الشعور لدرجة أصبح الاندماج في الاغلبية من افطن الجرائم التي يمكن أن ترتكب في المجتمع اليهودي تماما. كما يبدو السلام الآن لهم خيانة للتراث اليهودي ولذلك يصرخ كاتب مثل هليل فايس "إن كلمة سلام أصبحت أبشع من كلمة حرب". لقد كان الشعور بالأضطهاد ولايزال جزءاً من القوة الدافعة التي ساعدت اليهود على التماسك والحفاظ على تراثهم على مر العصور، وإذا وعينا هذه الحقيقة جيدا فإن حالة السلام الدائم تشكل خطراً كبيراً على كيان المجتمع الإسرائيلي، وخاصة إذا وضعنا بالاعتبار التكوين الفسيفسائي الثقافي له.

إن حالة السلام تهدد الدينامية العدوانية النشطة لدى هذا المجتمع كما تهدد تماسكه الداخلي، وتضامنه مع الطوائف اليهودية في الخارج، وإن المتابع لتصريحات ومخططات القادة اليهود على مر العصور يدرك مدى وعيهم لهذه الحقيقة، ولذلك فإن الكيان الإسرائيلي ظل يعيش ويتماسك على إثارة القلاقل والمشاكل من حوله حتى لو تهيأت له أسباب السلام للاحتفاظ

وذلك المسلك يحدث نتيجة لاهتزاز تكوين الذات وتوحيدها بأنائها الأعلى.

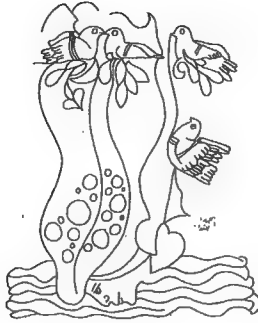
إن ظاهرة الخوف والرعب في الشوارع الإسرائيلية على إثر حملة الطعن بالسكاكين في الأشهر الأولى من هذا العام والتي أصبحت تنتشر من فرد لفرد بفعل العدوى الانفعالية، وحالة الارتباك النفسية من اهتزاز أساس التوحد لديه، وبوجود خطر يهدده من شعب بمجموع أفرادها هو ضحية فعلا. فهو يتردد إلى التوحد بالضحية لأنها الأعمق في وجدانه وتكوينه النفسي، ويغير سلوكه لاشعوريا فيهرب ويشعر بالذعر، إذ يصيح في صالة توحد نكوصي بالمودة للتوحد بالشخصية المضطهدة (الضحية) كحيلة دفاعية حيال الخطر المصدق به. ولغرويد ملاحظات هامة حول انحلال الجماعات وظاهرة الذعر، فهو يقول: "إن العامل الأول في حالة الذعر هو اختفاء الروابط اللبديّة التي كانت تهون عليه من شأن الخطر الخارجى أو الصراع الذى تواجهه الجماعة، وأن الروابط المتبادلة بين أعضاء الجماعة تختفى باختفاء روابطهم بالقائد سواء بالمعنى الحرفى أو المجازى وتولد لديه الشك في قدره، مما يؤدي إلى ظهور الذعر وعندما يظهر الذعر فإنه ينتشر بسرعة عن طريق العدوى الانفعالية، إن الفرد المذعور لا يأنه في

الحقيقة إلا بمصيره"، (علم نفس الجماعة وتحليل الذات ص ٤٦-٤٩).

وفى ظل عملية السلام وما يحيط به من طروحات وإجراءات والتكؤ، الذى مرت به المفاوضات السياسية ومع استمرار المواجهة بين قوات الاحتلال والانتفاضة الفلسطينية فإن المواطن الفلسطيني يزداد قوة وتماسكا فى مواجهة الخطر المصدق به. لأن مايطرح من شعارات حول السلام لايتناقض فى العمق مع مكوناته النفسية من تراث وعقيدة، فى حين نجد المواطن الإسرائيلى غير قادر على التماسك لأن الخطر يأتى فى ظل طروحات وإجراءات تتناقض فى العمق مع أساس تكوينه النفسى من تراث وعقيدة.

إن القيادة الإسرائيلية تدرك لاشك هذه الخطورة، ولكنها لا تستطيع فى مواجهة مقاومة مستمرة من الشعب الفلسطيني مهما اتخذت من أشكال بسيطة، وفى ظل متغيرات دولية وعالمية عديدة، إلا أن تسابير الواقع العالمى الذى أصبح مفتوحا على بعضه بفعل انفجار وسائل الاتصال، بطرح شعار السلام والقيام ببعض الإجراءات التى تتماشى معه.

لقد شكلت العقائد على مر التاريخ الهيكل العظمى للحضارات وكانت فى تكوينها أو تلاشيها تمثل نقاط الذروة



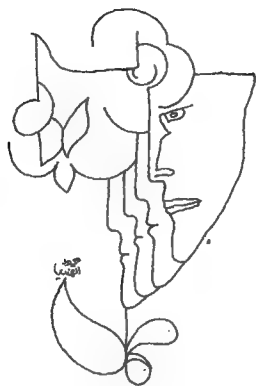
السنوات الأخيرة، يثبت لنا أن لا مكان للعقائد الجامدة في طريق سيروية الحياة الدائمة وأنها تتخطاها لتتركها خلفها، وكما تغذى غريزة حب البقاء نشوء العقائد وتماسكها فهي كذلك تكون بذرة اضمحلالها. وليس أمام المجتمع الإسرائيلي وقيادته إلا أن يدرك أن وجود وبقاء الذات مشروط بوجود الآخر المساوي له تماما، ويعترف بذلك.

ليس هناك من حل أمام الإنسان إلا بعودته إلى وعيه وانعتاق روحه من أشباح الموتى والأوهام التي خلفتها الشعوب لنفسها، فهم الطفلة الحقيقية للبشرية.

في تاريخ كل أمة. وقد أحسست الشعوب بفائدة تشكل العقيدة الإيمانية وفهمت عن طريق الغريزة أهميتها في بنية مجتمعاتها وحضارتها. ولذلك كما يقول جوستاف لوبون في كتابه (سيكولوجية الجماهير)، لم يكن من العيب أن تدافع الشعوب عن عقائدها بنوع من التعصب، وكم نصبت من المشائق والمحارق في التاريخ، ومات عشرات المجددين والمخترعين في يأسهم المطبق، وانقلب العالم أكثر من مرة، وسقط ملايين البشر من أجل تأسيس هذه العقائد والدفاع عنها أو عندما تبدأ انحلالها.

لكن التاريخ وخاصة ما حدث في

نصوص



قصص:

شمس الدين موسى / حسن علبة

شعر:

أحمد عقل / سحر سامي / سعدني السلاموني /
أمل جمال.

انتظار

شمس الدين موسى

قال في نفسه:

- لم يتبقى غير لحظات.. مجرد لحظات...

أحس بالوقت يمر بطريقة خاصة. وجهه عينيه إلى الساعة التي كان ينتظر أن يتلامس عقرباها، بينما القلق يتسلق أعماقه. لحظات ليست ككل اللحظات، هي لظى من سعيه مثقدا. اللحظة مسنونة حادة تنغرز في شفاف القلب، ممزوجة بكلمات دامية. بدا الزمن بين تلك الكلمات وبين الآن كطرفة عين، أو لفحة جرت أحداثها بالأمس، الذي أصبح دهرا، بينما اللحظات مثل ميون تفتح

جذقاتها فتبتلع كل الآثات والأوجاع... وسط نبرات صوت، وبهات حلق، ونظرات افتقدتها تلك اللحظات..

قال في نفسه - سرعان ما استزول تلك الهواجس، وتهل عليه بطلعتها البهية المحببة، فتموت اللحظات التي ابتلعت كل ما كان محببا إليه، وسبقها قبل أن تعلن عن وجودها. سيرها تمسح حبيبات شفاقة ممزوجة بعطرها الفواح الأمر، تتسلل من أسفل خصلتي شعرها أمام أذنيها، رائحتها تملأ رئتيه، سوف تطرق الباب الآن، سيصافح وجهها الذي كادت تلوحه شمس أفسطس

الحارقة، فتشعله بالاحمرار والالقي. ستنتقل نحوه فاردة ذراعيها، كما سينطلق هو محيطا وجودها برغباتها، وحنانه، ونبضات روحه التي ود أن تنصت إليها. لم تعط نفسها الفرصة في اللقاء الأخير كي تستمع إليها، علت وجهها أمارات كبرياء زائفة معلنة عن بداية ازدواج الطريق الذي سارا فيه معا لسنوات. لكنه يدرك الآن أنها مثله ربما تعيش تلك اللحظات.. لحظة أولى.. ولحظة ثانية، ولحظة ثالثة.. ولحظة.... ولحظة... تظن أن سوف يأتيها صوته كالاعتاد ممزقا تلك اللحظات.. ثم تحيطه بحماقاتها وثرثراتها التي لم يملها أبدا.. ستعرف في هذه اللحظة كم هي المساحة التي لها في داخله. ستكون الطريقة الأولى إعلانا عن غودتها.. والثانية إيذانا باعتذارها وحضورها، والثالثة ستكون مثل قطرة داخل تاريخهما المشترك، الذي كتبتة كما كتبه، ولم يمع مع المشاجرات، والعناد، والاختلاف في وجهات نظريهما.

نظر إلى الساعة.. ظن أن العقارب لا تتحرك، فحسبها يدقة، استمع إلى دقات عقرب الثواني الذي يتراقص في رشاقة ورتابة محيطا الأزل بذراعه الطويلة والحنيلة. إطمأن الى أن عقربى الساعة لم يتلامسا بعد ، كل واحد يتحرك متسابقا مع الثاني، أحدهما هو الأسرع الذي سيلحق بالآخر. عندما يتماسا ستكون اللحظة الفاصلة التي ينتظرها، عندها لن يفصلها شيء مهما

كانت قيمته. رأى في تطابقهما حالة جديدة من الامتزاج بين زمنيهما الذي لم يتفرق منذ تعرف أحدهما بالآخر. لم يكن يدري أثناء وجودهما معا بحقيقة الزمن، كلما ابتعد عنها تنامي إحساسه بالزمن، وتعدد داخله.. بقى على اللقاء يوم واحد، أو بقى يومان على القيام بمهمة ماتفقا عليها، أو أن هناك ساعات قليلة على ذهابهما إلى السينما، أو لقاء النادي، وإذا حدث تأخير لسبب من الأسباب، كانت تأتيه دقات التليفون مطمئنة إياه، حتى لا يصاب بقلق الانتظار ، فلا يصبح للزمن بأحظاته أى حساب ، فهى الغائب الحاضر، وعندما لا يكونان في مكان واحد، سرعان ماتسترسل روحه إليها عبر أسلاك التليفون التي لا تبعد بينهما مهما بعدت المسافة ، ظل صوته ساهرا على وجودها في كل وقت، لا يئى به منها.

عاد بنظريه إلى عقربى الساعة، شعر أنهما لا يتحركان، أو ربما دارا عكس دورتيهما، أحس بهراجسه تكاد تحطم رأسه، دقق النظر إلى عقربى الساعة، رأى أنهما لا يزالان يتحركان. لم يتوقفا عند نقطة واحدة، استرجع إطمئنانه إلى أن الموعد لم يأت، والذي تبقي لحظات قليلة... آتاه صوتها الرخيم في ليونته الأنثوية، أذهى بوجودها، ملأت كل الفراغات داخله، ثمة فراغ واسع كان لا يزال موجودا ، يزخر بأشياء لم يدرك كتبها أعلن لها أنها أصبحت بالنسبة له كالخدر. جاءه صوتها شبه الهامس:

- الحمد لله أنك لاتزال تحينى..

لم يكن يريد أن يسترسل أكثر،
ويعلن لها عما يحسه من اغتراب فى
غيابها، أو أن حاله لا يكون معتادا فى
ابتعاده عنها، كما لم يكن يريد أن
يصرح لها بأن أحواله تتشابه، بل
وتتعدد عندما يحدث بينهما أدنى
خلاف. عرف بأنها تعرف كل هذا، وأن
التصريح به ربما يحدث لديها أشياء
أخرى. كما كان يحس فى كثير من
الاحيان أنه بالنسبة لها مثل لعبة
تلهوها. وكثيرا ماقتلته الشكوك
السوداء. لكن بمجرد أن يأتيه صوتها
مغلغا بنبرات الأبرة، أو يظهر طلعتها
بابتسامتها، وانطلاقة ضحكتها الرخية،
كانت تزول كل تلك المشاعر، التى أطلق
عليها صفة السوداء، فكلما انتابته تلك
المشاعر كلما أظلمت دنياه، وضاعت
عليه للغاية، كان يعبر عنها بطريقته
الخاصة بقوله...

١- إنك تعرفين كم أنا أحبك، ولا أقدر
على.. عندها كانت تقاطعه، وتجعله
لا يكمل عباراته. فتمسك بذراعه ضاغطة
عليه بكفها اللدنة، وأصابها الخيلة
الجميلة، والتى كانت كثيرا ماتلتف
حول أصابعه موصلة الكثير من المشاعر
المخبوءة.

وسط كل ذلك كان فى وجودها
يتنامى لديه شعور أنه مثل قطرة، أو
شعرة، أو مجموعة من الذرات الهوائية.
عليه أن يترك نفسه لها تنفخ فيه فى
الاتجاه الذى تريده، ففى ذلك كثير من

الاطمئنان الروحى، والسلام النفسى،
فوجودها كان مثل نهر يمتد فى كيانه،
وتتفرع فروعه وتشابكاته داخله،
فتشبع أجزائه، وتحيطه من كل ناحية.
تذكر وسط طوفان مشاعره المتدفقة
ماأسماء سباق الزمن، أو سباق
اللحظات، سرعان ماانطلق باحثا عن
الساعة. ظن أن العقارب تجاوزت الموعد،
لم يدر أين نسي ساعته، بحث عنها فى
كل مكان. انتقل من النافذة، الى
المائدة، الى المكتب، الى الحمام، بحث
عنها فى صوان الملابس، وأسفل المكتب
بلا جدوى. انتابه شعور بأن الموعد قد
فأت، وأن اللحظات قدمرت وسبقت
مشاعره، وأن صوتها الذى يعيش فى
انتظاره، ويحاول استرجاعه ربما لن
يأتى ثانية. قلب جميع أوراقه، رفع
الوسائد، والأثاث. حرك كل شئ فى
مكانه، كان يعرف أنها سوف تعيد
ترتيب كل شئ، فلمساتها موجودة فى
كل مايحيط به. لقد علمته عندما كانت
تطهى له بعض طعامه كيف يرتب
الأطباق فى أماكنها، كما أقنعتة
باستعمال مسحوق اللبن بدلا من اللبن
الحليب السائل الذى يفسد منه، كما
علمته كيف يستخدم أشياء كثيرة،
ويعيد تنظيم أشياء كثيرة، فروحها
تسرى فيما حوله مثل ذرات أثرية
متناثرة فى نظام لايسطيع الإمساك
به، وهى التى أرادت ذلك، ومن ثم بدأت
تغزوه بينما هو لايمانع، حتى أصبحت
مالكة لكل ماحولها وماداخله.

انتظرتك نصف ساعة.. ألا تزال أصابعك جميلة.. كالعادة؟

كانت تصوى مشاعره بكلماتها فى لحظات جميلة، خاصة وهى تتشدد، أو أثناء تدللها، فهى تعلم أن بداخله مساحة كبيرة لكل تناقضاتها ونزواتها، وما التأخير إلا واحدة من نزواتها التى تحدث منها فى فترات متباعدة.

ترجى ناحية الساعة الحائطية المعلقة إلى الجدار، لم يصل إليها من قبل منذ مدة طويلة، رأى الأتربة تملأ زجاجها، وإطارها الخارجى. قرر تنظيفها. بحث عن قطعة من القماش كى يزيل ما عليها من أتربة. سرعان ما توجه إليها ثانية ومد يده ممسكا بالقماش التى أحضرها كى ينظف جدرانها. فى البداية رأى أن عقربى الساعة لم يتماسا. استعاد اطمئنانه، فالزمن لم يسابقه، واللحظات المتبقية لم تمر بعد. تذكر أنها لابد ستحضر، وفى هذه المرة سيوجه إليها أشد اللوم، فلقد قاسى الانتظار، وتوقب عقارب الساعة التى اختفت، كما أنه سيلومها على ما بدر منها بالأمس القريب، بعد أن مسته بطريقة من الطرق. ألقت عليه كلماتها الحادة، بعد أن غلفتها بأوراق السوليفان الملون. كان حاضرا معها صديقتها، لم يقدر أن يفوت تلك العبارات، التى لم تطش. لم تود أن تكون طائشة، فهو يعرف طريقته فى الحديث، عندما تريد المهاجمة لاتهاجم مباشرة، مثلها مثل كل النساء، يلون عباراتها، وتفرق ماتريده

مد يديه وعينيه هنا وهناك باحثا عن لحظاته المفقدة بلا جدوى، تذكر أن ثمة ساعة معلقة بالصالة، لم يتعود النظر إليها، فلقد ركز استعماله لها أثناء نومه وصحائه، حيث تأتيه دقائق المتوالية، فيعرف أن لديه وقتا ما، قبل أن يفعل شيئا ما.. خاصة وقد رتب كل شئ وفق مواعيدها، هى الآن وفى هذه اللحظة تستعد للخروج، لعلها واقفة أمام المرأة تعد زينتها، أو لعلها الآن تتناول فطورها، بعد أن أيقظت أباهها وأُمها، أو لعلهما يستمتعان بالنوم بينما هى تتحرك بين أركان البيت، بعد أن فتحت المذياع لتستمع إلى أغاني الصباح. أخبرته أنها من محبى سماع الإذاعة وبرامج بعد الظهر. كان يحدد كل مواقيته بحسب ماتصرح به فى حياتها. هى الآن تقف بمحطة الأتوبيس الذى يوصلها إلى عملها. لو قرر الذهاب إليها ربما لن يلحقها. فى المرة السابقة انتظرها نصف ساعة. لم تكن تدري أنه سينتظرها. هيّطت من منزلها متأخرة، لامها بكلمات محبة متكسرة، ودفعت عن نفسها لومه بدلالها الذى يحبه. لم تكن لحظات انتظاره لها فى تلك الأوقات من الصباح قلقة أو مؤلمة. كان يعرف أنها لابد ستأتى، وهى الآن لابد ستأتى كالعادة، رغم اختلاف اللحظات مستباده- أتأخرت عليك كثيرا يا حبيبى؟

عندها سيمسك بكفها بين أصابعه، ويقول لها وهو يلثم ظهر كفها..

كل المحاولات فى تدارك ما جرى، أو إعادته الى سابق عهده.

تذكر كل ذلك بينما عيناه ترتقبان الساعة الحاشطية، بعد أن أزال عنها الأتربة، ولاح لمعان زجاجها وجدرانها كحقيقة ناصعة وغير جميلة. ظن أن اللحظات قد مرت، صاخ سمعه إلى خبطات الباب. كانت هناك خبطات تتسارع إلى أذنيه، لكنها ليست خبطاتها، يعرف أنها خبطات على باب الشقة المجاورة. جاءت حية متلعثمة، هى خبطات طفل جيرانه...

فجأة نظر إلى مقربي الساعة اللذين لم يتلامسا. أدرك أنها لا يتحركان، كانا ساكتين وجامدين فى موقفهما، بينما هو لم يدر. اكتشف ذلك بفتحه. سرعان ما غرق فى دوائر من الحزن والابتئاس، ذابت روحه داخل دوائر الصمت. كاد يصرخ متوجعا. أمسك ألامه المتصاعدة بعد أن لعن كل ساعات العالم، وأعلن سخطه على الزمن الذى افتقد مؤشرات. أحس أنهما يدوران داخل دوائر عابثة، تغرقهما فى اللاتحدد واللاجدوى، لاجدوى الكلمات، ولاجدوى الذكرى، ولاجدوى اللحظات، ولاجدوى الانتظار.

بهالة من المزاوغات، ثم تلقى بعبارات لها صفة العمومية، لكنها تفس ماتريد المساس به - لم تفاجئه عباراتها فذلك أحد أساليب المواجهة لديها. لم يصمت. أعلن لها أن الرسالة وصلت إلى صاحبها، ولم تخطئ طريقها إليه. اصفر الوجه الذى أحبه وعرف ملامحه، لكن الذى يراه لا يلاحظ اصفراره بسبب ماعلاه من طلاء، أسقط فى يدها. جاءت إجاباتها أمام صديقتها متململة. لم تكن حية، أو نادمة، أو متأللة لما يدر منها. كانت كمن ضبط متلبسا. ظنت أنه سيمرر تلك العبارات أمام الصديقة، لكنه لم يمك مدافعا عن ذاته، كانت تريد قول أشياء لم تقدر على قولها صراحة. نضج لسانها بما احتوى عليه عقلها كما كانت تصف، فلقد أخرجت مافى باطنها دون أن تدري، هو لم يسمع لكى تخرج مافى باطنها لكنها صرحت به، ظنت أنه سيمرر عباراتها أثناء تلك اللحظات وتكون قد أرسلت رسالتها، التى حسبت أنه سيفضها ويفهم معانيها فيما بعد، لكنه أعلن فى ذات اللحظة عن تسلمه للرسالة، وكانت لحظات مفعمه بالمعانى المتناقضة والمتضاربة، بعد أن فك غلافها السوليفانى، ولم تغلق

النمل

حسن أحمد علبة

نفسها لم تكن لتكررها، بعد أن تناولت منها المرأة الأربعة حمراء الأوجه، وأقراص «الطعمية» الساخنة، قائلة: «متشكرين يا ختى».

قالت لها أمها إنها كبرت، وأن لها أن تعقل، وتحافظ على أكل عيشها.

اليوم تحس أنها كبرت فعلا، بعد أن نفذت كل التعليمات. فتحت مبكرا، مسحت أرضية المل وجدرانها بالماء والصابون، وهاهو الزجاج من خلفها يلمع بعد أن نعتته بالجزائد القديمة

أمام باب المل جلست. وضعت الكرسي في الزاوية التي حددها لها وجلست على حافته. كان الرذاذ المتساقط يؤنس وحدتها، فحاولت شد أطراف الجلابية على ركبتيها. لم تعد تخاف الشارع الخالي في مثل هذا الوقت. لابد أن يخرج أحدهم الآن متكاسلا لشراء الإفطار أو الجريدة من أحد هذه الأبواب المغلقة. حذرنا صاحب المل من ترك مكانها مهما كان السبب بعد أن عرف أنها ذهبت لشراء إفطار لأصحاب البيت المقابل. هدد أباهما بطردها إن هي فعلتها مرة أخرى. هي



أحد.. هي متأكدة من ذلك، فقد توارث خلف المكتب، وكانت تفتح عينيها لترقب الطريق، وحتى لو رآها أحدهم سيقول إنها تلوك قطعة حلوى مثل البنات.

أما النمل الذي كاد يفضحها، بعد أن تفرق مذعورا في كل الاتجاهات، فقد استطاعت أن تبديه كله بالقوطة المبللة بالماء.. القوطة أيضا نثرتها بالخارج أكثر من مرة... كيف له أن يعرف إذن؟... هل سيسألها عن سر تلك الحركة التي تحسها داخل معدتها الآن؟ هي تستطيع أن تتماسك ولا تتألم أمامه أبدا.. ثم إنه ليس نملًا حيا، فقدت تأكدت من قوته ونفخته كله. ليس أمامها إلا أن تراقب بلاط المحل، فقد تظهر نملة هنا أو هناك. وعموما، فما زال أمامها وقت كاف حتى يأتي بعد صلاة الجمعة، فهي لم تسمع بعد صوت المؤذن، ويمكنها تدارك أى أثر يظهر قبل مجيئه..

المبللة.. وبعد قليل تفتح الراديو. قرآن الجمعة.. ثم تطلق البخور. هلبقى شئ؟.. لم يبق إلا ذلك البسرد، وهي تستطيع- وقد كبرت- أن تتحمله. إنه ليس شديدا بالدرجة التي تجعلها تخطئ وتدخل المحل قبل أن يأتى ويراه براقا هكذا. لابد أنه سيبتسم لها اليوم عندما يراه، فهو لم يبتسم لها من قبل. ثم إنه لن ينتبه إلى ما فعلته عندما فتحت المحل. أكيد لن يعرف، فقد كانت غاية في الحرص، ونظفت المكان من أى أثر للنمل، ورشت عليه الجاز. وهو بالتأكيد لن يسألها، فلم يسبق أن سألها فى أى مرة عن أى لقمة تركتها إبنته من قبل، والحق إنها كانت ترمى أى بقايا من تلك (السندويتشات) فى القمامة. لكنها لم تستطع أن تقاوم هذه المرة، ولوسالها مستقول إنه كان يتجمع عليه النمل، فرمته مع القمامة. وهي لن تكون كاذبة، فقد كان عليه بالفعل أعداد هائلة من نمل صغير جدا. لكنها نفخته جيدا قبل أن تمضغه بسرعة رغم صلابته، ولم يرها

الفتاة العاشقة

سهير المصادفة

كل من مر على محطة "بافلسكى" واثكأ على الوقت ساعة أو ساعتين فى انتظار قطاره يعرفها فلقد كانت طويلة مثل سنة من القربة وكانت مميزة بكفيها الكبيرتين اللتين يساوى الواحدة منهما ثلاث كفوف رُجالية وبوجهها الدقيق القسمات المتناسب مع طولها وشعرها الأشقر الجميل الذى يغطى جسد فتاة طبيعية ويتعدى كتفها هى بقليل وبوقفتها الشامخة.. أمامها على مدى البصر صرح "لينين وأصدقائه" متوسطين ميدان "اكتيابر سكايا" وخلفها تماماً ضجة السكة الحديد التى كان كل من يمر عليها ويتطلع للفتاة من بعيد ينبش فى ذاكرته قليلاً من الخلفية التاريخية لهذا التمثال حتى يقترب ويلمح بين يدها أكياس الدجاج المجدد.. كانت إذن تزن الدجاج فى صمت وتلتقط السكاري من تحت الثلج وتنفض من وجوههم آثار الدماء فى صمت وتسوى مسار "الترام" إذا ما تعطل أثناء استقلاله لها وتنتظر فى صمت وتسوى مسار "الترام" إذا ماتعطل أثناء استقلالها له وتنتظر فى صمت وترد هزكات العابرين التى التصقت بأعمدة النور عالياً فيردون لها حقنة دموع وقعت منها على الأرض دونما قصد، وتزيغ السحاب قدوما تستطيع لتشرق الشمس فى عز الصقيع فيخرج الصبية من بيوتهم

الميدان وهبت على الجميع فجأة رائحة الأسمنت والخرسانات الحريفة لاعتقادهم الجماعى غير المشكوك فيه باستعداد البيوت والناطحات والأبراج للمشى، وبهتوا أمام ظله اللانهائى الذى ظل يقترب هادئاً من أقفاص الدجاج المجمع مباشرة وكانت هى تنتظره لا لأنها تعرفه ولكن لأنها لأول مرة ستتكلم ورأسها مرفوع دون أن تقلق على ضياع صوتها من المسافات الطويلة، وملاً وجهه هذا الفراغ.. أخيراً.. وجه آدمى يقطع أسلاك الترام والباصات وأسطح الأكشاك المغطاة بالأبيض.. أخيراً.. تشم أنفاساً حية دون أن تنحنى وسألها بصوت رجولى حنون لا ينسجم مع سرواله الذى يفرش نصف الميدان - ولابهم - حيث أن جميع الأصوات التى يمكن تخيلها لا يمكنها الخروج من الفنى:

- ما اسمك؟

اسمها ! نادراً مايسمونها، فهى الطويلة، والفتاة مع إشارة باليد، وبائعة الدجاج، وببساطة لم يكن أحد ولاهى نفسها بحاجة لاستخدام اسمها فبحثت عنه لتجده بسرعة إشعال سيجارة.

- "ثانياً" وأنت

- سلاف

وتفرج الناس على أسرع نشوء قصة حب بين أطول فتاة وأطول فتى دون أن

ويكورون الثلج ويقذفونه فى وجهها فتبتسم وتخرط معهم فى أحاديث طويلة إذا ما أخطأ أحدهم فى تصريف فعل ما وقالت مرة وكأنها تخطب فيهم.. - إن أكثر الأفعال المستخدمة خطأ هى "فلتسافر".. فجأة أصبحت الغالبية تقول "إمشى". فيقهقون..

- أما وجدت غير اللغة الروسية لتتزوجيها. فتمتعض قائلة..

- كيف تمتنون اللغة!! كيف!!؟

ولا يستهجنون صوتها الرقيق على تكوينها العملاق، حيث أن جميع الأصوات التى يمكن تخيلها الخروج من الفتاة الصابرة - بطيبة - تماثيل المدن الكبيرة على تسلق الفتية لها ورهانا تهم الدائمة على تقبيلها وخمش بهائها للتأكد أنها من لحم ودم كالبشر وشديين نابضين بالحياة رغم وقوف الحمام عليهما فى جميع الأوقات، يذكر كل من مر على محطة "بافليسكى" وكل من عاش فى حى "مسكوروفسكى" أنه كان يوماً غير مادى فلقد تأخروا جميعاً عن مواعيدهم بمقدار سمع لهم بمتابعة المشهد من أوله.. عندما خرج فتى فارغ من المحطة منحنيماً أمام جميع الأبواب وسائراً بنفس طريقة سير العمالقة فى أفلام الرسوم المتحركة ومنغصاً انتظام المزور أثناء عبوره لأحد تقاطعات

يسمعهما فلقد كان يعيدني عن الأرض بما يكفى لإلقاء "ثانياً" برأسها على صدره ويكائها ككل الفتيات دونما مبرر على كتفيه، وتسلق الشباب بآلات تصويرهم الثقيلة هذه المرة الأكشاك والتقطوا فرح عينيها وابتسامتها الجميلة الخجلى وانسياب أنفها المتجمدة ورقصة قلبها تحت معطفها الثقيل وتناجياً كثيراً..

قال لها "سلاف":

- فلنسافر يا "ثانياً" .. انظري كيف تشراب أعناقهم ليرونا أفضل.. فلنسافر ليلتين بالقطار ثم نستقل ثلاثة باصات فنصل لمدينتي - مدينة طويلة القامة - هناك.. هل تصدقين أنا أعتبر طبيعياً، هناك أناس أطول مني ومنك، ستصيرين مليكتي، كل شيء معد لنا صنادير الحمامات والمقاعد والأسرة ووسائل النقل والملابس والمنازل العالية أسقفها، فلنسافر من هنا يا "ثانياً" فلنسافر.

وقالت له "ثانياً":

- إنهم هنا طبيبون.. طبيبون، فقط يحتاجون لوقتٍ ليعتادوا، قامتنا الطويلة.

وقال لها "سلاف":

- سيسخرون من جميع تفاصيلنا.. دعينا نسافر.

وقالت "ثانياً":

- أنا لا أحب شوارع "موسكو" حتى

أخبر بالرحيل عنها فأننا دليله هذه الشوارع.. أنا الوحيدة التي ترى من يضع يده فى جيوب الآخرين، وأنا التي تدل العجائز على أماكن الزجاجات الفارغة ليجمعونها ويبيعونها ويأكلون بثمنها خبزاً وأنا التي تجد الطفل إذا مضاعت منه يد أمه فى الزحام - لو أعرف أنهم سيدبرون أمورهم بدونى لسافرت معك لمدينة طويلة القامة.

وقال كل من مر على محطة "بافليسكى" بعد هذا اليوم أنها فى أوقات فراغها من بيع الدجاج كانت تحمل الصبية عالياً ليتفرجوا على حكايات بناء البيوت بيتاً - بيتاً وأنها لم تغير اللون الأسود قط لهسوبة تفصيل - رداءٍ يحتويها وأنها كانت تزداد جمالاً وحنناً كلما أحياها أهل الحي. وقالت بعد سنوات طويلة المرشدة السياحة الأنيقة وهى تلقى بالورود تحت قدميها.. لقد انتقلت من الحركة للسكون بتلك الابتسامة المتألقة وهذا الجمال المتأهب دائماً للطيران ومجهوداتنا تتلخص فى حياكة فستانها العصري القصير ذاك وتعريه نهديها بعض الشيء لضرورة فنية ونثر بعض النافورات حولها وطرد المتسولين والباعة المتجولين والصبية العابثين وجامعى الزجاجات الفارغة من أمام وجهها النبيل.

موسكو ١٩٩٢

الحوار قبل الأخير

أحمد عقل

-أنا لسه عقلى بالسؤال حيران
 فين الجواب عن سؤاله
 هو احنا أصبحتنا بصحيح عريان
 والا نور الشمس يا صاحبي مالاه؟
 -الشمس نورها ومن طول ما جانا
 وشافنا عن ضيائه غافلين
 وقافلين عقولنا قصاده وعينينا
 استخسر نفسه فينا
 وأصبح بس بيجيننا
 بحكم العرف والعادة
 ولوح نتعمدى
 ونظّل «ساكنين» مكاننا
 و«مايشين» فى سالف زماننا
 ح يقوم يللم حباله
 ويعود لشمسه ويسافر لحاله

-سمانا من فوقنا ممدوده صافيه
 ومفيش فى هوانا لساعية بروده
 والشمس مليكه بوعودها واقيه
 وف مز أمجادها ع العرش موجوده
 طب مالها ليه الدنيا موش دافيه
 ومالهأقدامنا يا صاحبي سوده؟
 -الشمس نورها ومن زمان
 محزون وحاسس كما لو كان
 شعاع خافت لشمعه بوهج هفتان
 والشمعه قايده ف أوضه أويه عريان
 فلا العمى ف ضيائه شايفين
 ولا هو مايش حياته
 مشغول بذاته
 ولا حتى نايم فى حضن شمس
 متطمئن القلب والروح والكيان



وفضل واقف قبالة	والعتمه من بعده ع الكون ح
يشاغله ويزغلال عينيه	تستحوذ
لحد-لاقدر الله-	والعتمه يا صاحبي فيها العقل
ما ف كسرم الثانيه	يتشعوز
سهاه	يعيش مرعوش وخايف من خياله
و-من تغفيله-	ويحس بالذنب ..
راح مدفوع وفالست	يستعوز
وراح قايت فى يوم على باله	لوشعاع من كوكب الفكر حاله

قصائد قصيرة

سحر سامي

تدليت في الأعين الشاهقات

فأبصرت ما خطه طائر فوق

مشنقتي وانطلق

ودمي زاحه عابر - في سكون - !!

وراح الرعية يفتتحون السمر .

(٢) تطور

كانت البنت كراساً للمواعيد

كان الفتى مرمرأ يستريح على

عتبات الأريج

والعلاقة بينهما رحلة وكتاب

.....

صارت البنت محنة أن تنتمي

للقصيدة والرائع النيل

(١) سمر

كان الرعية يفتتحون السمر

فاعترفت ..

بان المساء طويل

وأن الدراهم بوابة الروح موصدة ،

والطريق الوعيد لبیت

الخليفة - حين

الرعية يقتتلون على

موقف الباص - لكنه عادل

والكتاب الأخير ، وخبر

العشاء ، وخارطة للنظام الجديد

الذي يتنفس عبر مسامات حجرتنا

الضيقة -

في المساء الجديد

صار الفتى محنة الاغتصاب
والعلاقة بينهما : قاهرة !!

(٤) ألق

سكرُ في فضاء الفصول
يدلّى ملامحه في دمي
أعترف
لم أحاول
لم أمدّ عروقي لأبعد من حاجز الجلد
لم امتثل لاشتهائي ..

سكر في فضاء الفصول
يمتدّ إليّ ..
ولكنني ..

(٣) اكتشاف

علق وردتين على جدار يابس
قال : ما الداهي لأن ...
ألقى كواكبه إلى نهر
وغادر .



هكذا

أمل جمال

وخارج لاينتبه إلى صاعقة اليقظة
 والبنت المنكفئة فوق رماد تنفسها،
 والعرق البارد
 سوف أتذكرك تماماً
 وأبى يبحث عن وجهى المتكفن
 بالشعر الأسود،
 والرفض، وألق الفيضوية، والجدران
 الصلدة
 سأتذكرك تماماً
 حين أخاف المرأة، وصورة أُمى
 حين تعمد وجهى المتورم، دمعات
 ساخنة
 من غيم أبى
 أتذكرك تماماً
 وأنا أمسح وجه أبى بيدي المرتعشة،

سوف أتذكرك تماماً
 فى اللحظة التى لطمنى فيها أبى
 على وجهى
 بعنف القرى، وكان أخى بالوحل
 يسد الباب
 وحقيبة سفرى بملابسى الرثة -
 تسقط
 مثل دموى الحارقة، على طين
 غرفة فقيرة،
 سوف أتذكرك تماماً
 فى عشرين قرصاً لنوم طويل،
 وظهيرة مكتوبة بدم القيء، على
 ملأتى الصفراء،
 وبعض الكتب الساقطة جوار
 الأحذية،

ووجوه شائثة بالبوابات،
يعمدون الداخلات بوحل اليراح،
ويمزقون ملابسهن

أتذكرك الآن تماما
مسكونا (بفساد الأمكنة)
وحبر الطباعة،
بالأمهات
ودمع الأطفال الطازج

وأشد بخيط الحياة الدقيق،
مساميرا

تنضخ منها رائحة الخشبات
الملعونة بالعار
ودم الأنثى،
أتذكرك تماما

بين دخان قصائدها، وصراخ الوحش
بمعدتها المثقوبة
والقاهرة الملفوفة بضباب سجاثرها



"فساد الأمكنة" عنوان رواية لصبري موسى.



حافتح لك صدرى

سعدنى السلامونى

بين وقت خايف على صدرك يفوت
بين خلائق عنكيوت
لاعت عارف تعيش
ولا أنت قادر تموت

شوارعنا متغربة
البيوت مزنوقة داخل أورده

الدنيا دم
ولا هموم الناس
مالتنى

فجرحتنى
فخلتنى

بكيت

حافتح لك صدرى
إن ملقتنيش
ادارى
ارمى الصبر على السنارة
ونام
أحلام

بتجف على الكف فى إيدى
الدم من لونى
الحزن بحر ينتفض على كوني
الدنيا غارت تحت رجلى
حافتح لك صدرى
صاحى

بين موت وموت

أصوات جديدة

هؤلاء القصاصون اليافعون

وخيالهم المنفلت

تقديم: د. صلاح السروى

١

فى قصص كتابنا الشبان الثلاثة: وائل رجب، وهيثم اللوردانى، وأحمد غريب، تبرز قضية هذا الجيل، أو قل أزمته، المتمثلة فى اغترابه من عالم ليس من صنعه ولا يابه بإنسانيته، وقد كتب عليه أن يستسلم لمواصفاته وأن يستبدل ذاته الحقيقية بذات مصطنعة ليتواءم معه، فإذا لم يستجب وحاول خلق عالمه الخاص الذى يتحقق فيه كينونته وتلبى احتياجاته المادية والروحية، صار هدفاً للنفس، بل والتنكيل، وتفاقم اغترابه، وهو ما يولد رؤيا الإحباط التى تملأ تلك القصص.

فى قصة «الآخرين» لهيثم اللوردانى نلاحظ الخوف التلقائى المتولد لدى الصغار من هؤلاء «الآخرين» الذين يتميزون بعدوانية بشعة قد نرى أنها غير مبررة وليس لها من هدف إلا الاعتداد المجرد فى بداية القصة. لذلك دأب الصغار على السير فى جماعات لتحاشى تربص هؤلاء الآخرين بهم. غير أنه عندما يطعنوا البطل - الراوى على مغامرته فى اكتشاف بهجته الخاصة من خلال هذا العالم السحري الباطنى الذى اكتشفه لتوه وحقق من

الوردانى عن ذاته فى قصة «اختفاء الشخص». بعد أن فقد إحساسه بكل الموجودات الرثة التى صدمت عينيه فى البداية من بشر وأبنية وحتى متعلقاته الخاصة.

إن استخدام ضعير المتكلم يتسق تماماً مع البنية التخيلية التى يقوم عليها قص هيثم الوردانى، حيث ينتقل العمل من رصد الواقع الخارجى الجهم إلى رصد الاستجابات الداخلية فى نفس الراوى-البطل، وهو مايبرر ملاحظاته من طرح لصورة عالمه البديل فى إطار سحرى قريب من روح قصص ألف ليلة وليلة فى قصة «الآخرون» غير أن هذه البنية التخيلية تفلت من يديه فى قصة «مقابلة مع الجبلى» عندما يختفى الاتساق الضرورى بين المشاهد ويختل المنطق الذى يحكم العلاقة بين التذكر والحدث الفعلى، بين الفانتازيا والحركة الواقعية (بالمعنى اللغوى) للحدث، مما يؤدى إلى ترهل البناء واضطراب التركيب.

٢

فى قصة «ذلك الصرصار» لأحمد غريب تتصاعد نغمة الإحباط والإحساس بالضالة حيث تتوازى اختناقات الراوى-البطل مع مشاهد رؤية الصرصار الذى يتبدى فى أكثر من مكان ملخصاً

خلاله الراحة التى «جعلتنى أقرر أن أزورها كل يوم»، وعندما حدق فيه بائع الخبز بامتعاض أمرا إياه بالابتعاد، ثم يتعرض له بعد ذلك «الآخرون» فعلياً نشعر أولاً: أن بائع الخبز هذا لا يختلف كثيراً عن الآخرين ومن ثم فهم مجتمع بأكمله، ثم ثانياً: أن هذا الموقف العدوانى له مايبرره فى الحقيقة، وهو جرأة هذا الصبى على أن يكتشف بهجته الخاصة التى كان لها فيما يبدو أثر واضح على مظهره!! وهو ماجعل بائع الخبز يحدق فيه، وإذا كانت هذه البهجة الخاصة متعلقة بتحقيق ذكورته مع ساكنة ذلك العالم السحرى، فإن محاولة الآخرين الاعتماد عليه جنسياً: «حاول لمس مؤخرتى.. تكهربت.. إلخ» هى فى الحقيقة محاولة لقهز هذه الذكورة ووأدها فى مهدها، ثم تأتى تلك النهاية التى تبرز مدى عمق الهزيمة والانسحاق عندما يخفى الأمر عن والدته التى شهدت آثار العراك على بديه وينسحب داخل ذاته قائلاً: «أصدقائى كانوا يلعبون الكرة، لعبت معهم.. ثم وقعت».

هذه المواجهة بين الأنا والآخر، وهذا الاغتراب عن واقع بأكمله تقابلهما فى قصة «مقابلة مع الجبلى» حينما يغلف ذلك الآخر الغاشم شدوذه وعدوانيته بمقولات الدين ووعده ووعيده. حتى يصل الأمر إلى أن يغترب بطل هيثم

من نوع ما فى شخصية إنسان القصة، وإنما هو اجترار غير موظف لعناصر تجربة يعيشها ملايين البشر ثم هناك أيضاً اختلال العلاقة بين أجزاء السرد فلاتقضى الجملة إلى ما بعدها بل تبدوان وكأنهما قد تجاوزتا عرضاً أو بالمصادفة مثل أن يقول:

«هاتذا أدخن خلصة من وراء امى، لكنى اليوم دون سبب أريد أن ألهو مع بائع الجرائد، أمسكت فتجان القهوة، صبيبته فى الشارع كما يصب العرقسوس». إلخ فما الذى يربط بين هذه الجمل الثلاث إلا أنها قد تجاوزت فى قصة واحدة؟ وهذه المآخذ لم تنج منها باقى القصص.

٣

فى قصص «وائل رجب» يتواصل هذا الإحباط ليصل حد الموت أو الإحياء به، وذلك من خلال التوازى الدال الذى يسوقه فى ما يشبه التقطيع السينمائى، وعلى غير عادة صاحبيه لا يرصد عالم بطله مستخدماً ضمير المتكلم الذى يوحى بفنائية عاطفية، كما يتيح الفرصة للاستيطان الداخلى للشخصية، ولكنه يستخدم الضمير الثالث (هو) فيأتى قصة على قدر من الحيادية الظاهرية التى يحققها تكتيك

الوضعية التى يرى فيها الراوى نفسه، بدءاً من إحساسه بالجوع فيرى الصرصار يسبح فى فتجان القهوة فى بداية القصة، حتى خروجه من مطعم الغول فإذا بالصرصار: «يخرج من أحد الشقوق بين الرف والحائط، يجرى بسرعة نحو الطبق» فى نهاية القصة من ناحية أخرى يبرز ذلك الصرصار مكملاً لصورة بالغة القتامة لواقع محبط يحياه إنسان القصة، فهناك الحرمان والكبت الجنسى الذى يشعر به عند مشاهدته لجارته المتزوجة فى البلكونة المقابلة، ثم هناك إخفاقة فى قصة حبه (وهو إخفاق غير مفهوم وغير مخدم من الناحية الدرامية فى القصة)، وزحام الأوتوبيس والقلق من العمل الروتينى والهيأج الجنسى غير الملبى مرة أخرى، ثم حادثة فى الطريق وتبادل الشتائم ثم طبق الغول والصرصار الشهير، مجموعة من المشاهد التى تنطق جميعاً بحجم الكارثة الاجتماعية والإنسانية التى يحياها مجتمعنا ويقع ضحية متشابهة لها بطل أحمد غريب، الذى يتكرر باقى قصصه: «هو وممه»، «رحمة ونور»، ثم قصة بعنوان غريب: «العنوان متروك للقارئ». غير أننى ألاحظ أن تجاوز هذه المشاهد فى القصة يتم بشكل ألى، فلاتطرحه ضرورة فنية على نحو محدد، كما أنه لايفضى إلى تحول فارق

فهى أضعف من تلك بكثير.

رغم المآخذ التى سقتها على قصص كتابنا الثلاثة إلا أنهم يتميزون بخيال قوى وغنى، وقدرة على البناء القائم على رؤية فنية للعالم، ويمكن لهذه القدرة أن تتطور وتنضج بقدر من الجهود والمثابرة.

الأخـــرون

هيثم الوردانى

أدركت أن الأمر خطير حين قالت: أوى ينبغي أن أذهب لأشتري الخبز: حاولت أن أقنعها أن أبى ربما اشتراه وهو قادم وأنتى متعب الآن إلا أنى لم أنجح. قمت وأخذت الحقيبة البلاستيكية وبعض النقود، وتجنبت أن أطيل معها الكلام حتى لا تكتشف اضطرابى ومشيت.

كان علي أن أقوم بدورة فى خارج البلدة حتى أصل إلى المخبز، لم يكن بعيداً فقط ثلاثة أو أربعة شوارع من بيتى، ولكنى كنت لا أرى فى الشوارع الداخلية، فالיום أجازة، وعادة ما يتجمعون لا أدرى متى بدأ هذا ولكن شيئاً فشيئاً وجدت أنى قد حذف نصف البلدة من حسابى وأصبحت أقوم بدورات كثيرة حتى أصل إلى المكان

السرد من الخارج أو المونتاج السينمائى. غير أن هذه الحيادية تسفر عن وجه منحاز تماماً من خلال الأثر المتولد عن الدلالة التى يخلقها توازى المشاهد.

فى قصة «أبيض وأسود» تقوم بنية السرد على مشهدين ومشهد ختامى الأول: «ليل خارجى» يدور حول تصوير عملية جماع ناقصة بين أسد وزوجته، والثانى: «نهار داخلى» يدور حول إسماعيل الذى فشلت علاقته بحبيبته، ثم مشهد ختامى بين كاتب سيناريو وزميله يتحدث عن الأسد الذى أكل صاحبنا عندما فتح باب الغرفة. ولعل ما يجمع المشهدين ويوحد بينهما أن كلا العلاقتين العاطفتين قد أجهضتا قبل اتمامهما، إلا أن غير المفهوم هو كيف يأكل الأسد الذى يفترض أنه ضحية إسماعيل الذى يشاركه فى كونه ضحية هو الآخر. كما يتضح التعسف فى محاولة ربط المشهدين بدلالة واحدة عندما يكون الأسد ورفيقته مجنئاً عليهما ومفعولاً بهما، بينما حبيبة إسماعيل هى التى طلبت إنهاء العلاقة، ولم يوضح لنا الكاتب هل كانت مجبرة على ذلك أم لا؟ إن ما يربك القصة ويشوه دلالتها فتأتى ضعيفة وعلى قدر من الاضطراب، هو الاعتساف وعدم الاتساق وغياب المنطق الداخلى. ولن أناقش باقى قصص وأجل رجب

الذى أريد، لم أكن وحدى، كنت قد تأكدت أن كثيراً من الأولاد يستخدمون نفس طريقيتى، بالطبع لم يخبرنى أحد فقد كنا نتحاشى الكلام عن هذا الموضوع، ولكنى استطعت أن أفهمه من بين الكلام. كنا نتجمع فى المدرسة لوحدها نتكلم ونضحك وكنا دائماً نسير فى مجموعات، عندما يريد أحدها أن يذهب ليشرب مثلاً يتطوع واحد أو اثنين للذهاب معه بدون أن نتحدث عن أسباب للذهاب معه، كنا نظن أن هكذا أكثر أماناً، لا أدرى كيف فهمنا هذا الأمر ولكننا لم يجر بيننا مطلقاً حديث عنه،

على أن أسرع قليلاً فالوقت يقترب من ميعاد نوم القيلولة وأنا لا أريد أن أفسد على نفسى اكتشافى، فقط أمس كنت بدأت أزورها كان لها شعر غزير مكوم وعينان واسعتان، كانت تشبه المرسومة على كتاب "الأمير الصغير"، تعيش بعيداً، فى حجرة فى قاع البحر، أخذت أغوص وأغوص حتى وصلت، غرفتها كانت تتموج بنفس إيقاع البحر ومعها المرجان الذى تزرعه حولها، لمست الباب، فتحت، لم يكن هناك سوانا، شعرت أننى أحبها كثيراً وأنها تحببني كثيراً، أطفأت النور لم يبق هناك سوى ضوء أزرق قادم من البحر انعكس على جسدها كانت عارية، ضممتها ثم قبلتها، ارتخيها على سرير صغير مقوس، ارتحت على صدرها،

التصقت بها بقوة ومررت يدي عليها، حتى شعرت بماء ساخن يخرج من جسدى ثم شعرت براحة كبيرة، راحة جعلتنى أقرر أن أزورها كل يوم، إلا أننى لن أخبر أحداً بما اكتشفت.

"المخبز العمومى"، أعطيت البائع الخمسة ريالاً، أخذ يحدق فى بعنف، حاولت أن أتماسك لكن نظراته كانت تسعنى، أخذ يغمغم بكلام لم أفهمه ثم أمرنى بالابتعاد، أخذت الخبز ووضعت به سرعة فى الحقيبة ثم أسرعت وأنا مرتبك، كنت متأكداً من أنه لا يزال ينظر لى.

طريق طويل تستند فيه البيوت على بعضها، وأنا أسير فيه أفكر فى اكتشافى، البيوت كان لها لون طينى فاتح وسطحها معبد، لا تزيد على ثلاثة أدوار، بكل دور يوجد ثلاث أو أربع طاقات لونها أخضر بعضها مغلق وبعضها مفتوح تظهر منه قضبان رفيعة كنت أكرهاها، يوماً سوف تسقط على رأسى ويختلط طينها بى ثم يعميدون بناءها بعد أن تكون قد ابتلعتنى، حسناً لم يبق إلا أن أنحرف يساراً ثم أقطع تلك الساحة فأصل إلى البيت، على أن أسرع قليلاً. فى اللحظة التى تحركت فيها نحو اليسار أحسست بالم حاد يكوئى أحشائى وكان روى تطفو فوق ماء يفل، توقفت لثانيتين فكرت أن أعود من حيث دخلت لكن لم

آخر شيء أستطيعه، حركت قدمي بسرعة وركلت القادم إلى، أخذ يتأوه بشدة ثم تجمعوا حوله باهتمام، أسرعرت إلى الحقيبة وانطلقت وأنا أصرخ من الألم، لم أكن أرى أو أسمع فقط ارتعش، مر هواء بارد على وجهي، لم أكن قد ابتعدت اصطدمت قدمي بحجر كبير. تطوحت الأرجفة وزحفت أنا على الأرض، الشمس كانت تملأ عيني وطعم التراب في فمي، أغلقت عيني وأخذت أتنفس باضطراب.

في البيت كان كل شيء هادئاً عندما عدت.

- ماذا بك؟

- لا شيء.

- ملباسك ممزقة وجسمك ملئ بالجروح، ماذا بك؟

- أصدقائي كانوا يلعبون الكرة، لعبت معهم... ثم وقعت.

ذلك الصرهار

أحمد غريب

شعرت بالجوع، رأيت مرسباراً يسبح في فنانج القهوة بهدوء. أشعلت سيجارة وخرجت إلى البلكونة، تناولت الجريدة الملفوفة ونظرت إلى بائع الجرائد، كان يبحث في زباله الشارع

استطع كان يجب أن استمر إلى الأمام، امتلا حلقى بأبخرة الماء المغلى وأخذت أنشع ببطء. قلت لنفسي لا يجب أن أبكي وأنني أستطيع أن أتعامل معهم جيداً، تقدمت وأنا أنظر إلى الأمام وأقبض بقوة على حقيبة الخبز، سمعت ضحكات وهمهمات ثم صرخ أحدهم في اتجاهي لم أنظر وأكملت تقدمي ولكنني لم أمد أرى بوضوح فقد تغيبشت عيني، تقدموا نحوي حتى سدوا علي الطريق، خطف أحدهم حقيبة الخبز ونظر فيها ثم ألقاها جانباً، وضعوا أيديهم بين سيقانهم وأخذوا يحركونها ثم أخرجوا بعض عملات ورقية وأظهروها لي، اتجهت إلى الحقيبة حتى أخذها فقد كنت خائفاً أن يتسلل الرمل إلى الخبز فتغضب أمي، دفعني حتى سقطت على الأرض وركب فوقى كدت أختنق، بالكاد أزهتني ونهضت، الساحة فضاء كبير لا يوجد سوى وهم، صفعني أحسست بشئ ساخن يبيل شفتي، ثم حاول لمس مؤخرتي، تكهربت، رجعت إلى الوراء، كان أحدهم يقف خلفي فالتصق بي، العرق يُفرقني والتصقت ملابسي بجسدي، أخذت أصوي، ثم ركبني أحدهم في ساقى فأنكفات على الأرض مرة أخرى، فحلقوا حولي، أخذت أتملص بكل ما تبقى لي من روح، حتى استطعت أن أقف مرة أخرى، ثم فعلت



البلكونة، باديا عليها مظاهر الاستيقاظ،
ابتسمت لها- وأنا أصب العرقسوس-
ابتسامة من يعلم كل تفاصيل ليلتها مع
زوجها، وأخذت أمارس تمارين الصباح.
في إحدى المرات حدثتني عن
رياضة الايرويك واهتمامها بالرشاقة،
اشتكت من غيرة خطيبها المبالغ فيها،
تعارفنا منذ شهرين وأصبحنا لا نفترق
في الكلية ابدأ، مشدودين، نرتاح إلى
إلى الجلوس معا ولو لم نتكلم. تأكدت
أن خطيبها ليس جاهزاً كالمتعبد
لخطيب فوق الثلاثين، كانت منفعة
في حديثها عنه، متضايقة، وكنت
شارداً في عينيها، فقال بمشاكسة:

- عيناك شيطانية؟

- بس؟

عن شئ يربط به جريدة ليقتذفها إلى
بلكونة أخرى، راودتني رغبة في إلقاء
الجريدة له وإعادتها لي، تكررت
الصورة أمامي مرات شعرت بلذة
فضربت الأرض بقدمي، لأول مرة أشعر
بلذة نحو الجريدة، منذ سنوات. كان
أني- وكنت حينئذ صغيراً- يقرأ
الجريدة في دقائق سريعة، ويتركها
لأقراها، يدخن هو سيجارة الصباح
مصححاً لي أخطاء القراءة، كي أتعلم.
هأنذا أدخن السيجارة خلسة من وراء
أمي، لكنني اليوم دون سبب أريد أن
ألهو مع بائع الجرائد. أمسكت فنجان
القهوة، صبيته في الشارع كما يصب
العرقسوس. نظرت إلى جارتنا البدينة
مندهشة، وقد خرجت لتوها إلى

فى قميصى وكانت رائحته مقرفة، نظرت إليه بغیظ أريد أن أصرخ، لكنه اعتذر ببرود فماذا أفعل؟ بالفعل الأتوبیس مزبحم، مختنق، ماذا لو كانت (الأوزة) فى هذا الأتوبیس؟

نظرت نحو الباب باحثاً، ربما كنت المسها، أحتضنها، أضغطها فى هذا الزحام، أو على الأقل أشم رائحتها بدلا من روائح العرق المختلطة فى أنفى. نهض الراكب الذى أقف أمامه، جلست مكانه بسرعة، نعم، هذا حقى القديم لدى هيئة النقل العام! نظر إلى الجالس جوارى بحدّة، تاركاً المصحف الذى يقرأ فيه، أحسست بالخجل، عرقت، ربما يقف شخص عجوز جانبى، لم ألتفت حولى حتى لا يؤذبنى ضميرى، لكنه ركز نظراته على الخاتم الفضى فى أصبعى، المرسوم على شكل عين حورس، ثم واصل قراءته بتصميم من يخاف أن يلهيه شئ عن ذكر الله. اشتريت لى الخاتم تذكاراً واشتریت لها سلسلة، واتفقنا (حسب رغبتها) ألا نكلم بعضنا بعد امتحانات الليسانس يا إلهى.. إنها اللحظة الوحيدة التى نقت فيها حلاوة النفس فى صدرى.. حلاوة النفس.. فى صدرى، قربت يدي من وجهها، متردداً، تحسست شفתיها بأصبعى همست له بقبلة، مازلت أحس طعمها فى فمى.

نزلت من الأتوبیس، دخلت إلى محل

- و.... (سكتت، أدارت وجهها، ثم نظرت بمواربة وارتياك) مش لازم نعرف بعض.. الحمد لله إن دى آخر سنة ونتخرج.

- طيب ممكن لآخر السنة.

غمزتنى بطوفان دافئ من عينيها: أكيد.. أكيد.

آه، تأخرت على الشغل (الجديد) ودعت أمى بسرعة قبل أن أنزل، قالت "انت لسه بتشرب سجاير؟" ارتبكت، نزلت بسرعة وتعثرت على السلم.

على محطة الأتوبیس كنت متوتراً، لا أريد الذهاب للعمل، الروتينى، أو أريد أن يأتى الأتوبیس بسرعة وينتهى يوم العمل بسرعة، كى... لا أعرف لكنى أكرهه وأريده أن ينتهى، سرت فى جسمى. (فى عضوى بالتحديد) رعدة عندما لمحتها بجوارى، ممثلة، الأنظار كلها مشدودة لها، يأتى أتوبیس فتتجه الأنظار نحو رقمه "مش ده" فتدور الأوجه نصف دائرة بحركة ميكانيكية لتتجه نحوها. ومع أنى لا أحب المرأة (الأوزة) بل أفضل الرشيقه لكن أردافها الممتلئة هزتنى، ربما كون متبرهله، رديئة، لكنها فى هذا (الجوب) الضيق متفجرة! أحسست بالدم يسقط من رأسى شلالاً إلى فخذى، كانت تخطو خطواتين يمينا ثم يساراً فتتهتز، بينما عضوى ينتصب. جاء الأتوبیس، صعدت، نشف أحدهم عرقه

أبيض وأسود

وائل رجب

(١) ليل خارجي:

يتحرك الأسد يعرض البلاتوه في خط عامودي على المكان الذي يتمركز فيه مقر شهوته: زوجته العزيزة. يدور عدة دورات يمارس من خلالها طقوس الجماع. يرمق زوجته بنظرات شهوانية تؤدي دورها في حلبة السيطرة التي يقوم بنصبها. يبدأ في الاقترب، يخترق حلبته، يبدو في نظرات عينيه التوتر. تبدأ دموع الإثارة في الالتفاف حول أنفه، تتجمع في بحيرة اللعاب، تتحول إلى قطرات ثقيلة تتعلق بشعر ذقنه وتتركه.

يلعق الأسد بلسانه ما تبقى من الفيزان القريب. يدلى الأسد بلسانه لأسفل ثم يحركه في حركة رأسية لأعلى على وجه زوجته العزيزة. يرفع مخالبه ويضرب به خدها ضربة خفيفة. يفعل هذا وهو يكاد يغطي وجه زوجته. تحرك زوجته ذيلها في حركة مروحية وتخفض رأسها وتمسح بها قدميها الأماميتين.

يقوم الأسد بتحريك يده اليمنى على جسدها. تبدأ زوجته في فرد

القول الذي أصبحت "زبونه" منذ شهر، هي مدة عملى تقريبا، كان الرجل يهرش في مؤخرته حينما دخلت، لكنه أتى بيده من الخلف بسرعة وحياني مبتسماً، بادلته التحية، أحسست بالزهرق من ابتسامته التي يمنحها لي باعتباري "زبونه" المهم، وقفت أمام الرف الذي ناكل عليه، مسح الرجل بواقى طعام من سيقوني فسقط بعضها على حذائي ووضع الطبق، قطعت الخبز ونظرت إلى طبق الفول والساعة معاً، نفخت كل ما في صدري من هواء، ياه أمامي ست ساعات من العمل الرو..تي..تي، أخذت في تناول الفول بسرعة لأنني تأخرت ولا داعي للكلمتين على الصبح، فرملة قوية أصوات مختلطة "الحمد لله .. ربنا ستر..ده ربنا كتب له عمر جديد" نظرت إلى خارج المحل، رجل ينفذ الناس عنه التراب، أخذ يصرخ ويسب السائق الذي شتمه بدوره، تبادل الشتائم أسفر عن أنهما أولاد حرام، تدخل أولاد الحلال- حتى ينساب المرور- وانفض الموقف قبل أن تصبح خناقة، مددت لقمة إلى الطبق فلم أجد شيئاً، ياه.. التهمه كله! دفعت الحساب متجاهلاً الابتسامه، التفت لأخرج لمحت صرصاراً يخرج من أحد الشقوق بين الرف والحائط، يجري بسرعة نحو الطبق.

١٩٩٣/٩/٥

❖ "إننا نسيب بعض"

تظهر الدموع فى عيون إسماعيل وهو يتذكر هذا المشهد بينه وبين "نادية" بالأمس . يقطع دموعه صوت أمه وهى تنادى عليه "شفت يا إسماعيل الأسد الذى هرب من استوديو الأهرام؟"

يفتح إسماعيل باب الغرفة.

ينتهى المشهد

(٢) مشهد ختامى:

كاتب سيناريو يتحدث مع زميل له فى التليفون:

"شفت الراجل الذى كله الأسد، بيقلك كان قاعد فى الأوده ، راحت أمه ناداه، قام فتح الباب".



قدميها الأماميتين . يصبح الأسد فى داخل مثلث قدميها. يحرك رأسه كله على خدها الأيمن ثم الأيسر. يضغط بقدميه الأماميتين على صدرها . يدفع بقوة من اليمين لليسار. تنقلب على ظهرها.

"ينتهى المشهد بأن يطلق أحد المساعدين حقنة مخدرة على الأسد لتفادى الهياج الذى يصاحب عملية الجماع".

(٢) نهار داخلى:

يصحو "إسماعيل" مبكراً اليوم على غير عادته يسأل والدته عن الجريدة لماذا لم تصل حتى الآن . يذهب إلى النافذة. يصطدم وجهه بعنف بلقافة طائرة . كانت هى الجريدة. يفتح الجريدة على صفحة الأدب: قصيدة جديدة لأحد الشعراء بعنوان "نخان الظلام". يلقى بالجريدة على المائدة ويدخل إلى حجرته مرة أخرى . يتحرك بعينيه على أرفف المكتبة. يختار "محاورات أفلاطون. يبدأ فى تقليب الصفحات . يبحث عن جملة معينة. يجدها ويردها بينه وبين نفسه "المعرفة أساس الفضيلة".

"انت غارف يا حبيبى أنا قد إيه يا حبيبي. لكن"

"لكن إيه؟"

"حبنا لازم يكون له نهاية"

"وهى إيه؟"

الديوان الصغير

مسئلي مع الأوطان



مختارات من شعر:

خالد عبد المنعم

عرفت خالد عبد المنعم منذ أكثر من عشر سنوات. وكان في مبتدأ حياته الشعرية، شاباً غصناً يافعاً. لم أعجب بشعره فقط، بل بشخصه كذلك. وظل كلاهما - شعره وشخصه - يذكر اننى بصديقى الراحل على قنديل. ولم أعرف الصلة التى كانت تربطه، فى مخيلتى، بعلى قنديل، إلا حينما رحل منذ أسابيع قليلة.

لقد أدركت أنه كان - مثل على قنديل بالضبط - ابن موت. فهم هكذا أبناء الموت دائماً: جميلون فى الروح والمحيّا، أذكيا القلب، باكرون وأبكار، ملهمون وملهمون (يفتح الهاء وكسرهما معاً)، خاطفون ومخطوفون فى آن: يخطفون المودة والقلوب، يبرقون كالشهاب العذب المحترق، ثم ينخطفون إلى نكاهة الأبدية، أسرع وأرشق وأخف من الآخرين.

لم أنتبه (لم تنتبه) إلى كمية الموت الهائلة فى شعر خالد عبد المنعم إلا بعد أن مات. وهكذا نحن دائماً، لانلتفت إلا بعد وقوع الكارثة. يمكن القول طبعاً أن شدة حضور الموت فى شعره هى ذاتها شدة حضور الحياة. ألم يقل، بصراحة:

«ولاحد يشقّ البحر ويعدى

ولاحد عايز يموت

ويحبّ الحياة قدّى»

لكننى أذكر أننى لم أستطع أن أجمع شتات نفسى وأنا أستمع إلى خالد، فى كفر الشيخ، منذ ثلاث سنوات، وهو يلقي قصيدته فى على قنديل أثناء احتفالنا بذكرى رحيله:

«أنا ليه بيدبحنى الوطن؟

ليه بيسكننى الخريف؟

عايز أطلع جتنى واخرج

ما تغطونيش

من قبل ماتقرو عليا ملامحى

وتحفظوها

وتنطلق ترائيل

باسمع نداك يا على قنديل

باسمع نداك يا على

باسمع.. نداء»

ساعتها، كأن شيئاً قال بداخلي:

لقد انطبق القرنان الجميلان، فيا ويحنا من امتزاج الفاتنين.

في المختارات التي نقدمها هنا- والتي اقتطعناها من الديوان الذي تعدّه دار شرقيات للنشر قريباً بعنوان «حمار البحر»- سيعرف القارئ أن خالد عبيد المنعم لم ينسج على متوال سابق، على الرغم من أن شعر العامية صار أشبه «بالإنتاج الكبير المتشابه مصنعياً». وسيدرك أن الفتى مشتبكٌ حتى آخر الأعصاب بالعالم: بوجوده وفنائه في آن. وأن الشاعر الذي لم يبلغ الثلاثين متواصل (متناص: بلغة الفقهاء) مع مبدعى عصره وقرنائه البهيّين: من يوسف إدريس إلى على قنديل، ومن أراجون إلى طاهر البرنيالي، ومن لوركا إلى ماجدة الرومي.

لكن أشجى ما سيلتقطه القارئ هو طعم الحزن العميق الذي يهصر الفتى المخطوف، كأن بصيرته اختزلت له كل الانكسارات، وقطرت له الفجائع في الفم، وأمدّت عمره الصغير بأعمار وأجيال وشعوب من الدمع.

ومثلما ناشدنا على قنديل:

«لاتسل عن على»

فقد دحرجته خيولُ المساء

إلى آخر القمح والغول

حين تساقطَ حقلُ السماء

وأخفى الصقارَ وهم يصنعون العشاء

تماماً: يؤدون دور المحبين والأثبياء»

فقد اعترف لنا خالد (لكننا لم نفهم):

« يا صاحبي الحميم

أراجون لِقالك عذر

(كم أنت على حق

إذ تحوّل عيونك عن الذي يُدمى)

أما أنا

مقدرش أوعدكم بغير

موتى».

عندما قالت لى الفتاة الجميلة، مؤخراً: أنا ماتزال ترنّ فى روحى جملة على

قندبل «خلقتُ من نفسى كهرباء نفسى»، قلت: وأنا ماتزال ترنّ فى روحى جملة

قريته، أقصد خالد عبد المنعم:

«شبهات جنان بتحووم حواليا

أبلغ سكاتى فيندبح صوتى

والأأراهن ع الحياه

بموتى؟»

ياله من رهان صعب ذلك الذى اخترته يابن الثلاثين وتليّف الكيد!

أما خسارة الفقد، فوجع لا يُرء منه.

لماذا ذهبت بهذه العجلة الرعناء ياخالد؟

ليتك انتبهت إلى جملة الشبلى للحلاج (فى مسرحية عبد الصبور):

«أو لم تنهك عن العالمين،

فما انتهيت؟»

فهل عرفت الآن: لماذا يذبحك الوطن؟



اللاحدود جواك

وف مُنتهاك اللانهائي
قلبك يبعرق بالخيول البحر
والجمر المسافر
لا تستحي م النار
وقبلها بموتك / الحياه
حارب قلوب المركب الراجع
إكسر وإكسر وإكسر
إعزف على البحر المخاطر
واسأله

بلل عروقه بميتك
يا تشعله..

لا يموتك
كحل عيونك بالعصافير
الجريئه العاصفه
إنت الوحيد فى الطل والريح

بداية لانهاية

الدم:
ياسمين الجراح المستحيله
المزمنه
حاول.. تخوض الأسئله -
الكون - الشبح -
اللانهاية فى أول السكه الإله،
لا
لاتفطم النظره الوليده فى
حُسن آه

ولا...
تبعت عيونك للمسافه
بدون دليل إله
هو الى خارج من نهايه

لكنى مُش بعشقتك
مانتش حنين يا قطن تحت
الراس

كان صدر أُمى أَحَن،
لحظة وصول النبأ
ماتَغَيَطُوشُ
ولا تبعدوش عن بعض
عنب البراءه بينفطرط ع
الأرض

ويدوس عليه الدَكَنُ
أنا ليه بيدبحنى الوطن؟!!
ليه بيسكُنَى الخريف؟
عايز أطلُق جتنى وأخرج
ماتغطونيش

من قبل ماتقروا علياً ملامحى
وتحفظوها
وتنطلق تراتيل
بسمع نداءك يا "على قنديل"
بسمع نداءك يا على
بسمع.. نداء..

١٩٨٦/١٠/٣٠

سؤال

أنا كرهت الطيارات
الحدايات
تخطف عصافير الكناريا
م العشوش الدفيانين
وأنا كل يوم الصبح أهرب
من عيون الطيِّبة أُمى

والأغاني الصمت والوطن
الحرام

يا نَطْفَه حَيَه مَيته
متمشتته

الرقص لحظة لبتدا محلاه
طيرت دمك فى ألها عصافير
لما نَفَخْتُ البحر فيه
واللانهايه ف أول ألسكه
إمتى ها تبدأ لحظة التكوين
إمتى ها تبدأ
لحظة التكوين؟

١٩٨٧/٥/٢٣

ختام القصيدة

إلى الشاعر على قنديل

المشقة

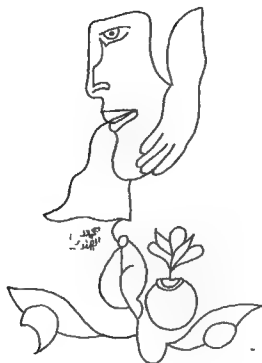
متعلقة مثلث:

إصحابى والشعر وحببى
وقلبى شاددهم تجاهه بحب
العمر أقصر من حواديت
الطفولة.
واقف.. على حافة سقوط
الأسئلة

فى الموت،

واقف.. يطوحنى البخار/
العطش

أنا مُش هاسامحك ياكفن
هذا الزمان أنا بَكْرُهُ



ما بتصرخوش؟؟

ولّا أدوشت بصرختي
ما بقتش أسمعكم؟

قلبي مبهدل
أحاسيسي مُش مترتبة
طعم المرارة ف قلبي
بيغير معاني الحب
والاشتياق للصعب... صعب
الشعر دمع بيحرق الورقة

لون القلم مخنوق وباهت من
زمن
كان نَفْسُهُ يكتب: وردة، نسمة،
همسة، كان

شُبّهات جنان بتحوم حوالياً

للسؤال،

والكاس يا صاحبي ماعدش
بينسي،

ولايسكر!

ولّا أنت ما بتُصْبِلِيش؟

كان نفسي أعيش
لكنّه يبدو إن دا مايهمنيش!
ما تفجروش قلبي على تراب
السكك،

وما تبعدوش عن نن عيني
عيونكم
نفس السؤال اللي دابحنى
تاعبكم

طب إنتو ليه

* يا ابو موجه فضه
وموجه توت
حرام عليك كُتِر الهموم
لتموت
- ماتخافشى عليا يا صاحبي
وعيش
* أنا .. نفسى أعيش.

أبلغ سكاتى فيندبع صوتى
والأأراهن ع الحياة
بموتى؟

يوليو ١٩٨٦

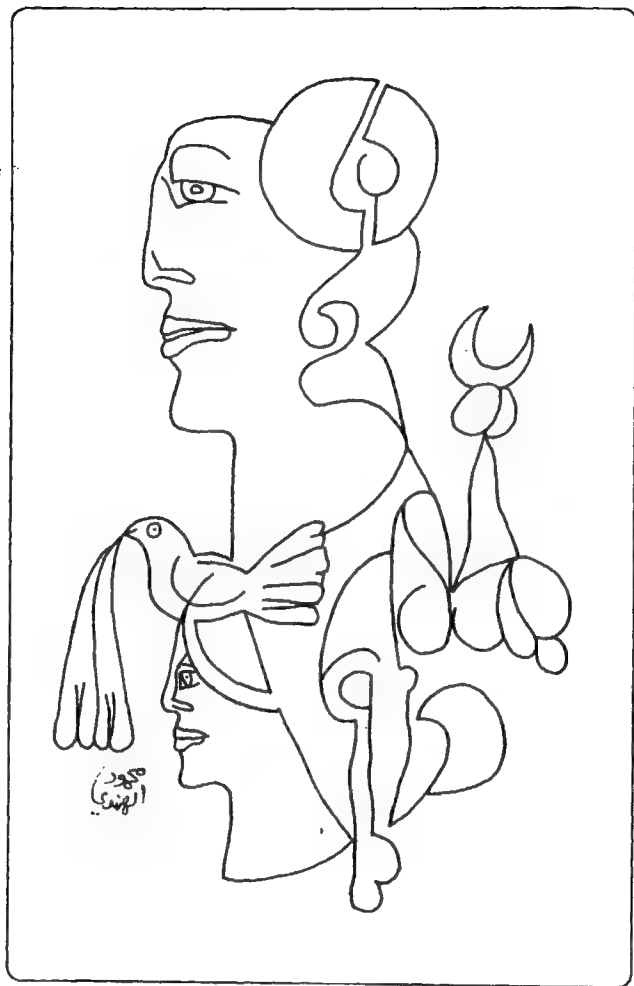
أغنيات البحر وجيبتي

(٢)

أنا اللى جربت الطيور
وماطيرتش
أنا اللى جرب الارتحال عن
الحياه مرات
أنا اللى حب الملح
بس لو أبيض،
قلبي دا أهيل
بس بيحب البنات
البيره ساقعه بتنعش
والحنين مجنون
وأنا شوقى ليكى فى لحظة
هو الكون
جانب كون جديد للحياة
مش للهموم واليأس
أنا قلبي بيكى لا بأس
ولا يحزنون
علمتى قلبي الجنون
فهد سور السجن
أنا قلبي كان صعب المطال
جيبته
أنا قلبي كان صعب المنال:
حبك

(١)

* أشكيأك همى تشكىلى!
حتى أنت بقيت زى؟ احكلى
- البحر عاشق مركبه بتعدى
فيه
جت يوم وغابت.. إختفت
كُت برضه فيه
الناس بتضحك
إنما حزنه كافيه
* دمكك بيهرب للسحاب
دمكك بيطلع للسما
- الشمس كُت عاشقه
شراع المركبه الضاحك
* كام مره رقصت مركبك
يا بحر فيك
- رقصت زمن..
من قبل «لِسكندر» مايجى
يخضها
أنا كنت لسه ف حضنها
عيل رضيع
كانت شجر وأنا الربيع



أنا عشقي ليكى يساوى هذا
الكون
أنا عشقى ليكى الشعير
والغنوه

لما الحياة حلوه

بلاقيكى

وبترحلى

لحظة ما بتمطر سماها حزن

ما تفجرينى فى حضنك

حب.. وقصيدة!

أنا قلبى يوم العيد
عارفك ومستنى
ياللاً أضحكى، العبى
واطمنى ف ننى.

(٥)

قلب محبوبى أمانه

الأمانه دين!

إن خفت إنك تخون

مِيلَ وخاصمنى

(٣)

أنا بين إيديك يا خمر

أطلب ماشئت،

علمنى أنسى حبيبتى لحد

ما ترجع،

اضحكى ضحك من القمر،

الحب فى قلبى اختمر

علمنى عشق الناس

وموتنى.

(٦)

ما حدا بيعبى مطرحك

بقلبى *

اسكندرية ١٩٨٦/٨/٩

الفرح من الدهشة

من بوابات قمر الماتم

خارج

حمار

شايل رجليه ف دهشة العالم

زحام الانفصام،

شهقة عرق ملح الشتاء الحران،

ورق الشجر: بيودعه سقوطه،

قلبى عشق موجّه ف محار

قلبى،

كُون النهارده بينفتح سنّه

على شكل كون مقفول من

(٤)

طعم الجمال:

كان لون عيون بكره

الشعر والفكره وإنتى

ها تصبح طيور

واقفه الصبايا جنب قلبى

طابور

ولاميت صبيه

تميل .. تمايلنى

انتى اللى قلبك عارفنى

من بعيد لبعيد

*من أغنية لماجدة الرومى

نَفْسُكَ مَرُوحٌ لِلنَّدَى الْكَالِحِ

شَـرِيانَ بَيْنَهُى رَحْلَتُهُ فِى
الرَّوْحِ

عِنْدَ ارْتِعَادِهِ مِنَ الْآثَا الرَّايِحِ
كُلِّى بَيْنَشْدِ دَوَامَاتِ رَجْفِهِ
كُلِّى بَيْنَهْشِ فِى جُسْمَانِى
فَبِلَاشِ تَلْمُو بَعْضُكُمْ فَوْقِى
وَتَمْنَعُو

حَتَّى اِحْتِمَالِ
الشَّوْفِ.

١٩٨٧/١١/١.

زهرة عجيبة

إلى صديقى العظيم لوركا

سَحْرَايَهْ

مَنْ بَحْرِ انْتِحَارِ الْمَحَارِ
مَنْ كُونِ شَطَايَا امْتِعَاضِ
رِيحِ الْبِرَارِى مَرِيحِ
فِى رَوَاحِ خِيُوطِ الْحَرْفِ
أَصْفَرِ خَضَارَكَ

مَنْ نَدَى الْقَلَمِ الطَّلِيْقِ
جَبْرَكَ مَسَافِرَ فِى السُّطُورِ
بِغَرِيْقِ

مَنْ عَظَمِ لَحْمِ الْإِنْفِجَارِ
عَصْفُورَةَ الْبَحْرِ الْبَعِيدِ
بِتَبْتَدِى الدَّهْشَةَ بِجَنَاحِ
مَنْ دَمِ دَمَجِ اعْتَصَارَكَ
بِالتَّلُوجِ الْحَرِّهْ

امبارح!

طَرَحَ الْعَنْبِ زَغَالِيلَ حِمَامِ
فَضَهْ
بِتَطْيِيرِ لِقَلْبِى فِى خَرَجَتُهُ عِ
الْيَمِ

بَيْنِى وَبَيْنَكَ:

بِرَوَازِيْنِ مَنْ دَمِ نَاشِفِ عِ
الْحَيْطَانِ
خَافِيفِ تَصَاحِبِ نَظَرَتِى فِى
التَّلَجِ!

وَالْيَوْمِ رَحِيلِى مَسَابِقِ الْمَطَرِ
وَمَسَابِقِ الصَّخْرِ الَّلِى بَيْبَلُهُ
الْحَنَيْنِ لِلْمَوْتِ

صَوْتِ الْخَرِيفِ

مَلَسَ عَلَى ضُلُوعِى

الشَّمْسِ وَقَعَتِ جَوْهَ حَلَقِى
ذَهُولِ

لَحْظَةَ سَقُوطِ الْفَارَسِ الطَّايِشِ
مَنْ فَوْقِ جَبِينِ الْخَوْفِ:
شَوْقِ الرَّمَادِ لِحَرِيْقَةِ الدَّمْعِ
وَحُلُكَةِ الرِّيْحِ الْمَسَافِرِ شُرُوحِ،
إِيَهْ..؟

حَاصِرَتِ جُبْنِى فِى خَنْقَةِ شَبَابِهِ
وَلَقَتْنِى بِأَبْدُرَ مِنْ عَنِىهِ الْخُلُقِ
وَالْأَشْيَاءِ

لَمَلِمَتِ نَفْسِى عَجْنَتَهَا فِى جَرْحِ
السَّمَاءِ

وَوَقَفْتُ مَاسِكَ شَمْعِهِ مَكْسُورِهِ
عَلَى طَرَفِ سَاحَةِ بَرْدِ مَنْ
عَرَقِى

حمارة البحر

قَلْبِكَ..
 رحيل البُرْتُقَانِ مِ الشَّمْسِ
 وفي البعيد..
 شايف عيونك نخلتين
 يببداو يرقصو للاعتكاف
 الأخير
 وببشربوا نخب انصهار
 الأسئله
 في دهشة الطعم المسافر،
 مسأ القمر ع البحر
 وحذف له تَفَاحَةً ضِيَاءَ
 تَفَاحَهُ..
 سرُ اشتعال خَدَّهَا
 مِنْ قَلْبِ تَرْنِيمَةِ عِيونك!،
 البحر..
 متعود يخونك!
 ديماً بياخذ مركبك لبعيد
 ويسيب عنيك في الشمس
 تعويذة غِيَابِ،
 إنت ماعدتش تنتمي غير ليّه
 ولا هو عاد يتخلّى عن حزنك!،
 عدّيت في مرّه على السما
 أيام ماكانت
 لسّه بُسْتَانَة زهور
 قابلتني وردّه أزرقايّه
 ماعرفش إيه الحكايه!
 لَقَتْنِي مشدود لها

شدّشد حبال السما ف جوفك
 جاور صراخ الأزرقات ياسمين
 كل الصبوح خارج حدود الطل
 لمّا الصوت اللي خارج
 مش محشرجنّي
 دمي مِرْجَرَجْ في الهسوا
 جراحات حنين
 عاتبت خلخالك خلال
 بحر استحال
 شخايليل
 إكتب تاريخك بالسما تباشير
 إدفع نزيك للطاحونه وطيّر
 طبع الطبيعه بينطبع له جديد
 مثلاً:
 يشيب الطفل
 لو تنطفى المواليد.
 بدخل ساحات
 أخنق من زوايا الصيف
 وابعتر حرف في الأشياء،
 تدوب النجوم الملامح
 في عصف اشتها الكسر،
 يشاور كلى في المسافات
 يطيح النخل بسحاب الهبوب،
 يخرج شجار الشجر والبحر
 من عب البيار
 للبراح الطريح
 وينادى «لوركا» ع العَجْر
 في الفجر
 معبوده الوحيد.

١٩٨٨/١٠/٩

عن الحنين للموت في عز
تكوين الجنين،

عن الأنين العفى
في ضحكة المجانين،
عن الحمار الحزين

١٩٩٠/٨/٥

الرقص على جسر التاريخ

* من إمتى بنحت موتى ع
الجدران؟

من إمتى طائر دم وأغانى
وأنا بين ضلوع الكون حروف
من نار؟

- جوه الصحارى حوارى
وجوه قلبك إيه؟
* ريحة شياط وعياط،
مرجوم هموم..

عن يوم عشقت بجدا
البحر.. شارع سد
وكل بيوت مهجوره،
غنيلي (صوره) ..

وصورنى وأنا بتعد
ها أقابل تانى أصحابى،
أعائب فيهم أمبارح
وأصارعهم بسهر خطير:

أنا من حقى أتبعتر..
ما تجمعونيش!

بدأنا من لاشئ ولا حلم
بنكبر همهمات وممات،

ولقتها.. مسحوره
(على فكره كانت وردة أموره)

- تسمى بالنشوه دى؟

*

- ورقصنا فى السكر اللى
بات مضمور!!

وفى الصباح..

سافر معاها البحر من قلبى
وفاتولى عصافير اشتياق
باكيين!

نفضت قلبى من الحنين

وعملته شمسيه

وقعدت جنب الشط أستنى

.....

.....

- نشفت موسيقى البحر من
قلبك
والريح بتتمرجع على خيوط
عنكبوت

م الشط.. ولاخر عيونك،
راح البسراج يرتاح ف ركن
بعيد
والدنيا رقصت فى الفراغ
عريانه،

نار الجنون..
شبت ف أول شعبرها اللى
شاب

ف أول عقلها اللى غاب
وغاب معاها البحر والورده
النار بتعلا والسما شارده
والأزرقاات حدوده خرافيه
بتغنى ديماً غنوه منسيه

وَأَمَّا كُنَّا صِغَارَ لَعِينَا:
فِي الْهَجِيرِ تَهْجِيرٍ
تَعِينَا..

إِتْفَطَمْنَا هُمُومَ فَشِينَا
وَلَا صَوْتَ يعلو فوق صوت
المَعْمَعَةِ،
«عساف يا جورى» فَكْ أَسْرُهُ
وَجَاىَ يَتَمَنِّ جَنْبَ نِيلِكَ
مَزْرَعَهُ؟

- كَانَ نَبْضُ قَلْبِكَ مَطَرٍ
عَلَى سَطْحِ دُنْيَا صَفِيحٍ!

* كَانَ نَنْ عَيْنَ الْوَطَنِ
مَنْ قَلْبِي نَازَفَ تَوْتٍ،
دِيكَ النَّهَارِ ائْتَدِجَ
الْأَلِيلِ شَبِجَ صَوْتِهِ،
كُلَّ الْخِيُوطِ حِكَايَاتِ تَفُوتِ
مَنْ غَيْرِ مَا تَحْكِيْلِي!
حَالَةً خَصَامٍ وَاعْتَصَامٍ
لِلْحُزَنِ فِي مَشَاعِرِي
عَلَى كِتْفِ شِعْرِي
بَتَسْنَدِ سَكْرَانٍ،

الْكُونِ عَرِيدِهِ وَالنَّاسِ هَذْيَانِ
رَجْرَجِهِ.. دَحْرَجِهِ
لَا أَمْلَ.. وَلَا رَجَا
دَى بَوَاقِي حَيَاةٍ!!
يَا تَعِيشُ تَتَفَجَّرُ دَمٌ وَرَيْشُ؟
يَا هَا يَبْقَى كَيَانُكَ..
هَشَّ فْ هَيْشَ..

يونيه- يوليه ١٩٩٢

تَرْيَفُ نَهَايَاتِ الصَّيْفِ الرَّيْفِ

إِجْرَحْ سَكُونِ الْكُونِ جُنُونِ،
خَطَّى سَبْعَ مَرَاتٍ..
سَبْعَ جَمَرَاتٍ
سَبْعَ بَحُورِ عَذَابَاتٍ
أَفْرَكَ سَاعَتَهَا الشَّمْسُ بَيْنَ
كُفَيْكَ

وَعْنِي..
وَأَنْتِ بِتَبْعَتَرِ عَيُونَهَا فِي
الْفَضَا:

حَبَاتِ نَدَى،
الْبَحْرِ تَعْوِيذَةُ الْمَدَى
وَجَرَحُكَ.. بِرَاحِ.

فِي الشَّعْرِ وَاللَّيْلِ الْمَوَاجِعِ
وَالدَّفَا
عُمَرَى اخْتَفَا

غَرَقْتُ كُلِّي
فَ عَيُونِ كَحُولِي
عَلَى قَلْبِي طَلِّي
فِي النَّارِ بِيَطْلُبِ:
بِيرِهِ سَاقِعِهِ
وَجِيَّتَارِ وَبِحَرِ
وَشَفَتَيْنِ
بِرْدَا سَلَامَا

بَيْنَ نَهْدِ نَهْرِ الْجَحِيمِ



(أنا مُش رَحِيم)

* * *

عيونك شفايف
قمر كُنت خايف
لاما يكونش شاييف
دموع ابتسامتي،
عيونك...

وصمتي:

كلام مُستحيل

* * *

عن الذي يُدْمى*

أما أنا..

مَقْدَرُشْ أوعدكم بغير

موتي.

١٩٩٣/٩/١٢

نقوش على حجر دايو

دفا

دفا

وفي البحر اختفى
بسمع فحيح التاريخ
بيوشوش الدنيا

يا صاحبي الحميم..

«أراجون» لقالك عذر!!

«كَمْ أنت على حق

إذ تحول عيونك

* من قصيدة شطايا لشاعر فرنسا العظيم «أراجون»

عن «إخناتون»، أتون
رب الشمس اللي بتركع
للأبد..

ولا كل مولود ، ولد
ولا كل رب بيتعبد
أحد.. أحد

أحد.. كبير
ولا.. أحد

ولاحد يقدر يشق البحر ويعدى
ولا حد عايز يموت..
ويحب الحياة..
قدي!

١٩٩١/٢/٩

حزن الختام

الليل..
ملجأ.

ونجوم السما في الليل..
أيتام،

قمر اتعلق..

مشنوق على حبال الأيام،

حزن الختام قلبي

مستنى يرحل بى..

غنوة شجن فرحان

سكران بثبل الموت!

طبّطّب على الملكوت..

لغلغنى بالأزرق..

تلاقينى عند البحر،
مسي لى ع الأوطان
إلى ما عرفتنيش!!
بكره اللي جاى ماييجى
قلبي يقول ماييجيش،

عينى تسقط ريش

والذن كان طاير

بيودع الحكايات

ويللم الذكرى،

رافض أشوف الشمس نسر

حكومى متكثف

على دفتر السموات..

موات يومى،

طواير هستريا نظام الكون

والابتسام السام: وسام

على كرسي هشا،

هيه..

يانعش إنعاشى انتعاشى..

هيه...

قلت اللي عندى وادينى

ماشى..

هيه

ياقلبي يا ابن الإيه!!

بعد اشتعالك فى الأحلام

مُش باقى غير..

إنك تفجر نشوتك

حزن الختام!!

فبراير ١٩٩٢

الحياة الثقافية



د. نوفل نيوفا

د. شبل بدران / د. سيد محمد السيد / مایسة

زكى / حلمى سالم / عبد المنعم الباز / محمد

صفوت عبد الكريم / ميلاد زكريا يوسف

"اسم الوردة"

وقضايا العصر

د. نوفل نيوف

أستاذ اللغة الروسية بجامعة الفاتح في طرابلس

انتقلت راية الرواية الحديثة، أواسط هذا القرن، من أوروبا إلى أمريكا الجنوبية عبر الولايات المتحدة (أمريكا الشمالية). وهنا لاقت الرواية في أمريكا اللاتينية أرضاً شديدة الخصوبة فاثمرت نوعاً جديداً من الكتابات الأدبية ما تزال تمثل الحدث الأهم في آداب اليوم. ذلك لايعنى انعدام عطاءات روائية ذات شأن في قارتي آسيا وأفريقيا الواسعتين والبالغتي التنوع والغنى الثقافي، غير أن لمعات تتألق هنا وهناك في هاتين القارتين لاتمثل نسقاً متكاملأ يشبه ذلك الذي تصدر أمريكا اللاتينية على تقديمه متعاضماً في العقود الأربعة الأخيرة تقريباً. كما أن ذلك لايعنى غياباً كلياً لأصوات روائية متميزة تبرز في هذه أو تلك من المساحات الأدبية في أوروبا اليوم. ولعل رواية "اسم الوردة" (*) للكاتب الإيطالي أمبرتو إيكو تعد واحدة من أهم روايات العصر، إذ تفرض نفسها منعطفاً دالاً في مسيرة الرواية العالمية، وليس الأوروبية وحسب.

(*) أمبرتو إيكو. "اسم الوردة". نقلها من الإيطالية إلى العربية أحمد الصمعي. دار التركي للنشر، تونس ١٩٩١.

لا تستمد رواية إيكو "اسم الورد" مكانتها الرفيعة من لعبة تكنيك مبتكرة ولا من تفتيت الزمن وتقاطع الشخصيات، ومن غرابة اللغة وتششت الأسلوب، ولا من تشابك الأصوات وتداخل الأحداث. إن لهذه الرواية شخصيتها المتميزة وسماتها الخاصة، مكان سحرها - بناءً وقوة - وقنوات عظمتها التي توقظ مراراً أمام سؤال حول ما يجعلها رواية على هذا القدر من الأهمية والتفرد. في محاولة الإجابة عن هذا السؤال الكبير تعيد القراءة من جديد، فيفتح أمامك كثير من أسرار "اسم الورد". إنها عمل أدبي ينطوى على تكثيف غنى، عميق ورفيع المسؤولية، تكثيف لأهم قضايا الإنسان الخالدة مجتمعة في قضية الحرية بكل ما تتسع له الكلمة من أبعاد يصعب حصرها، مثلما يصعب على غير الفن تمثيلها هذا التمثيل المذهل كما في رواية أمبرتو إيكو "اسم الورد".

تدور أحداث "اسم الورد" في دير بندكتي خلال العقد الثالث من القرن الرابع عشر في إيطاليا، ويروي هذه الأحداث ويدونها شاهد عيان هو (أيسو دا مالك) الذي رافق في شبابه بطل الرواية الفعلي الراهب الفيلسوف (غوليامودا باسكارفيل) المشيع، شأن أستاذه روجر بيكون، بالحب والإكبار لعلوم العرب المسلمين إبان تلك الحقبة.

يمكن، بل ولا مفر من قراءة "اسم الورد" في ضوء مشكلات الحاضر وأهم

نشرت الرواية لأول مرة في ميلانو سنة ١٩٨٠، وفازت بجائزة "ستريغا" سنة ١٩٨١، ثم بجائزة ميديسيس سنة ١٩٨٢. وكانت أول عمل أدبي لمؤلفها أمبرتو إيكو الذي يعد واحداً من أبرز علماء السيميولوجيا.

وقد تفضل الأستاذ أحمد الصمعي بترجمة هذه الرواية

معضلاته الراهنة: الأيديولوجيا، التعصب، الثورة، الديمقراطية، الحقيقة، النكوص... إلخ. والرواية بعيدة عن أن تكون إشارات أو رموزاً أو إسقاطاً تاريخياً لهذه المعضلات، الأمر الذي يجعلها محملة بالدلالات الفلسفية والتاريخية النابعة من صلب سياقها دونما سعى إلى ترميز أو إلغاز أو تسييس سقيم. إنها تقول ما تقوله تلقائياً، بغنية عالية تليق برواية حقيقية جذيرة باسمها.

زمن هذه الرواية سبعة أيام تقع خلالها جملة من الجرائم بين رهبان مكتبة الدير الذين يتوق كل منهم للحصول على كتاب بعينه، يتبين على المحصلة أنه مسموم: "كان يبدأ بمخطوط عربي، ثم بمخطوط أظنه سريانياً، ثم نص لاتيني وأخيراً نص باليونانية" (ص ٤٦٤).

كانت المرحلة المعنية في إيطاليا مليئة بتفسيخات وتناحرات دينية عاصفة، يختلط فيها النفاق بالقدسية، والصدق بالزندقة، والصوفية بالمجون والهرطقة والثورة بالجريمة...

سلسلة من الاتهامات بين الأطراف وحروب وتصفيات بين فئات يدمى كل منها أنه مالك الحقيقة بمفرده وممثل المسيح الوحيد... إلا أن أمبرتو إيكو لا يقع ضحية هذه المتاهة من الادعاءات

والتدخلات، لا يفرق في مستنقع تلك الأحابيل، وإنما يستطيع بطله غوليالمو، باعتماده العقل والفطرة السليمة وبتحاشيه الغرور والتعصب، أن يكشف أسرار المتاهة الحقيقية التي تقع فيها مكتبة الدير، وأن يخلص أيضاً من متاهة المرحلة فيتابع خفايا زمانه بروح متجردة ويغوص في تلافيف المكان ونفوس قاطنيه من خلال سرد محكم ونفاذ في حياديته وعمقه. إن الحوارات والتأملات التي يصوغها غوليالمو في نسيج أدبي يتمثل روح العصر والموضوع لهي من أثمن ما يمكن أن يقدمه عقل مفعم بنزعة إنسانية متفتحة وحسيفة. إن غوليالمو لا يؤمن بجدوى الصبوة المفرطة في تعصبها، وذلك إدراكاً منه بأن: "الفارق ضئيل بين صبوة الساروفين (الملاك) وصبوة إبليس، لأنها تنشأ دائماً من قوة مفرطة للإرادة" (ص ٧٢). وغوليالمو الذي حنكته التجاريب والسنون لم يعد واهماً بأنه قادر على "خلق الحقيقة باستعمال الحديد الحامي"، يقول:

"هناك شيء واحد يهيج الحيوان أكثر من اللذة وهو الألم. تحت وطأة التعذيب يعيش المرء وكأنه تحت تأثير حشائش تشير الرؤى (...). تحت وطأة التعذيب لا تقول فقط ما يريد

عندئذ يتهمه أوبارتينو بأن منهج
 سيكون "ما هو إلا تلة لممارسة غرور
 العقل"، فيجيبه: "إنها لتلة مقدسة"
 . فالعقل الذي يهتدى به غوليامو ليس
 جامداً ولا فاقداً لإنسانيته . إنه عقل حى
 وجدلى لا يركن إلى القياس الالى
 والمظاهر الخادعة ، لأنه يؤكد يقينه
 هكذا: "فى علوم الرياضيات فقط ، كما
 يقول ابن رشد ، تتطابق الأشياء
 المعروفة لدينا وتلك المعروفة إطلاقاً"
 (٢٣٣) . وزيادة فى الوضوح يكرر فى
 مكان آخر: "الحدث الذى يقع مرة أو
 يتكرر حدوثه لا يفضى بالضرورة إلى
 قاعدة عامة" (٢٨١) ثم: "لأسف يا
 أسو ، كم أنت تؤمن بالقياسات
 المنطقية! (...) إن المنطق يمكن أن
 يصلح فى كثير من الحالات على شرط
 أن تدخل إليه وأن تخرج منه بعد ذلك"
 (٢٨٢) لم يكن غوليامو ، إذن ، عبداً
 لمنطق قياس جامد ، وكذلك لم يكن عبداً
 لحقيقة ثابتة مادام ينظر إلى الحقائق
 بوصفها أدوات ينبغى تغييرها وتجديد
 الأدوات باستمرار : "إن النظام الذى
 يتصوره ذهننا هو كالشبكة أو كالسلم
 الذى يصنع للوصول إلى غاية . ولكن
 ينبغى بعد ذلك الإلقاء بالسلم لأننا
 نكتشف أنه حتى وإن كان ذا نفع فهو
 خال من كل معنى" (٥١٥) ، متمثلاً
 بقولة لمتصوف ألمانى فحواها
 : "الحقائق الوحيدة الصالحة أدوات

المحقق ، ولكن ماتتصور أنه من
 الممكن أن يرضيه" (ص 73-74) .
 ويكرر هذا القناعة على مسمع
 تلميذه أيضاً (ص ٤١٠) ثم يضع
 نفسه ، كمحقق فوق برناردو فى
 : "لأن برناردو لا يهجم اكتشاف
 المذنبين بل حرق المتهمين"
 (٤١٥) .

واستمراراً فى إنكار التعصب الذى
 انتهى إليه "الصبوة" فى كثير من
 الأحيان ، كما انتهت بإبليس يقول :
 "توجد صبوة للآلم ، كما توجد صبوة
 للعبادة ، وحتى صبوة للخشوع . إذ يكفى
 القليل للملائكة المتمردة حتى تتحول
 صبوة العبادة فيها والخشوع إلى صبوة
 كبرياء وثورة ، فما قولك بمخلوق
 إنسانى؟" (٧٤) .

البطل والحقيقة

ترتسم صورة غوليامو العقلية
 بوضوح كافٍ من خلال لحظات معينة ،
 إغداها حواراً مع أوبارتينو فى الدير ،
 حين يتوجه إلى غوليامو قائلاً :
 "أسألتك فى أوكسفورد قد علموك
 عبادة العقل ، وأخذوا مافى قلبك من
 قدرة على التنبؤ!" فأجاب غوليامو
 بكثير من الجدية: "إنك على خطأ يا
 أوبارتينو ، أنت تعلم أننى ، من بين كل
 أسألتنى أجل روجى سيكون" (٧٨) .

ينبغي الإلقاء بها بعد استعمالها". إن غاية العلم الذي يحترمه غوليامو هي خدمة الجنس البشرى، ذلك أنه يرى أن العلم الإلهي يتجلى "من خلال علم الإنسان" (١٠٣) وحكمة الله قد تكشف أسرار الطبيعة لغير المسيحيين، أى للعرب المسلمين الذين تفص كتبهم بتلك "الأشياء الرائعة فى علم البصريات وعلم النظر" (١٠٣).

سيحدث لو استعملها أحدهم لإيقاع الضرر بأعدائه؟ (١٠٤). هذا التخوف المشروع لدى غوليامو لم يكن عاماً هو ذا راهب آخر يرد عليه: "قد لا يكون شراً لو استعملت ضد أعداء الله"، فأيده غوليامو قائلاً: "قد لا يكون، ولكن من هو اليوم عدو أمة الله؟ الإمبراطور لودفيكو أو البابا جيوفانى؟" (١٠٤). دائماً ما من طرف إلا ويعلن نفسه ممثل كلمة الله رامياً خصومه ألياً بأنهم أعداء الله، فمن يكون الحكم؟ يومئذ كان الخلاف على أشده بين الإمبراطور والبابا. وفى ظل التعصب الأعمى فى كل زمان لا يبقى مكان للتسامح ولا للتنعم بسلام على الأرض. ما أكثر العبر والأمثلة فى التاريخ بعيدة وقريبة اكم من جماعة أعلنت حقها فى تكفير الآخرين وادعائها بأنها الوحيدة على الصراط المستقيم! فرق وجماعات تطوف أرياف إيطاليا ومدنها فى مطلع القرن الرابع عشر الميلادى، تدمو إلى التوبة والصفاء والتضحية أملاً فى أن "تعرض النفوس عن الخطيئة بوسيلة الخوف، واثقين من أن الخوف سيعوض الثورة" (١٣٥). كسان سلوك تلك الجماعات يتكشف عن فظائع وممارسات شنيعة واحدة تلو الأخرى، يفتك القوى بالضعيف وتوزع التهم جزافاً: "عندما يكون الأعداء الحقيقيون أقوياء ينبغي اختيار أعداء أضعف

ينبغي الإلقاء بها بعد استعمالها". إن غاية العلم الذي يحترمه غوليامو هي خدمة الجنس البشرى، ذلك أنه يرى أن العلم الإلهي يتجلى "من خلال علم الإنسان" (١٠٣) وحكمة الله قد تكشف أسرار الطبيعة لغير المسيحيين، أى للعرب المسلمين الذين تفص كتبهم بتلك "الأشياء الرائعة فى علم البصريات وعلم النظر" (١٠٣).

الخوف بديل الثورة

وليد النزعة الإنسانية الأصلية، غوليامو يدين بكل حكمته وعقله وتجربته لتعاليم روجر بيكون والعرب المسلمين الذين كان بيكون فى زمانه يثمن علومهم أيما تثمين ويدعو أوروبا لاتخاذها واستيعابها (راجع: سلامة موسى "ما النهضة؟"). وفى الوقت نفسه يعى غوليامو مدى الخطر الذى ينطوى عليه صعود قوى الشر لامتلاك ناصية العلم ووعيه ذاك نبوءة نعيشها اليوم ونرى فيها موقف إيكو نفسه حين يقول بطله عن العلوم: "يا ويلنا لو وقعت بين أيدي أشخاص يستعملونها ليسط هيمنتهم على الأرض ولإشباع شهواتهم" - فى حين يبارك هو العلم الذى يفيد فى "تغيير مجرى الوديان ولتحطيم الصخر فى الاراضى التى يراد إعدادها للملاحة، ولكن ماذا

منهم" (٢٠٩). وكانت الكنيسة تريد أن تحل الخوف محل الإيمان والفترة، وكان كثيرون - بالمقابل - يخافون انتقام المتطرفين خوفهم من الجحيم، وعلى الضفة الأخرى "ينادى الأسقف الغنى إلى الفضيلة شعباً فقيراً جائعاً" (١٦٨).

فعلى أى جانبك تميل؟

وفى حماسة التناقضات والانفلات والرمب، فإن "الكثير من هذه الهرطقات، يقطع النظر عن الأفكار التى تدافع عنها، كانت تجد تجاوباً عند السذج، لأنها توحى إليهم بإمكانية الوصول إلى حياة أفضل (...) فى كثير من الأحيان لا يفهم السذج شيئاً عن المذاهب (...) إن حياة العامة (...) لا يخيئها نور المعرفة ولا يقودها إدراك الفارق الذى يجعل منا نحن عقلاء، ويرهقها هاجس المرض والفقر الذى - يجد التعبير عن طريق الجهل - غالباً ما يكون الانتماء بالنسبة إلى الكثير منهم إلى فريق هرطوقى وسيلة فقط مثل غيرها للتعبير عن اليأس" (١٦٨).

يأتى غولياالمو على ذكر المجازر التى ارتكبتها مسيحيون ضد مسيحيين

فيسوغ له أحد الرهبان ذلك بقوله: "إن الحرب المقدسة حرب" (١٦٩)، فلا يتردد غولياالمو فى الإجابة قائلاً: "إن الحرب المقدسة حرب، ولذا فقد لا يذنبى أن تكون هناك حروب مقدسة" (١٧٠). إذ فى تلك الحروب لا تبقى قدسية لأحد أو لشيء، ويقتل الإنسان أخاه الإنسان واهماً أنه عبر القتل يبلغ الجنة. هو ذا القاضى برناردو يسأل أحد الرهبان الذين كانوا من العصاة المتطرفين يوماً:

"ولماذا تعتقدون، وقد أعماكم هوسكم وخيلاؤكم، أنه لانجاة لمن ليس منضماً إلى طائفتكم؟ تكلم!" (٤٠٤) فيجيب رميحجو، وكان من جماعة دولتشينو الشهيرة: "كنا نقتل لنعاقب، لنظهر بالدم من كان غير طاهر. ربما كنا فريسة رغبة مفرطة فى العدالة، يمكن ارتكاب الخطيئة من الإفراط فى حب الله أيضاً، لوفرة الكمال، لقد كنا المجموعة الرومانية الحقيقية التى بعثها الرب وأعدّها لمجد الساعة الأخيرة، كنا نبحث عن جزائنا فى الفردوس مستبقين ساعة هلاككم، لقد كنا نحن فقط رسل المسيح، كل الآخرين خانوا (...) كانت قاعدتنا تأتينا مباشرة من الرب، لا من عندكم (...) كنا سيف الإله وكان علينا أن نقتل الأبرياء أيضاً كي نقضى عليكم كلكم فى أقرب وقت" (٤٠٥-٤٠٦).

يزعم فيها أن الحمقى يأتون بنكت فطنة تبهر كهنتهم وخلفاءهم (...). والثاني مخطوط سرياني، ولكن حسب الفهرس يترجم نصاً مصرياً في الكيمياء (...). من القرن الثالث من عهدنا (...) يسند فيه خلق الكون إلى الضحك (...): "ما إن ضحك الرب حتى نشأت سبع آلهات حكمت العالم، ما إن انطلقت الضحكة حتى ظهر النور، وعند الضحكة الثانية ظهر الماء، وفي اليوم السابع من الضحك ظهرت الروح" (٤٩١). يلي ذلك نسخة من "العشاء السرى" لشبريانو باللاتينية، وأخيراً الجزء الثاني من "فن الشعر" لأرسطو باليونانية، وفيه يتحدث الفيلسوف عن الملهاة وكيف أنها بإثارة المتعة عن طريق السخافة تصل إلى التطهير" (٤٩١).

جميع ما ينطوي عليه هذا المجلد يقوم على النظر إلى الضحك والفرح بوصفهما عاملاً أساسياً في إنسانية الكائن، بينما يلح يورج على التجهيم والعبوس والخوف والإيمان بجمود الروح. يتضح ذلك من تصرفاته ومن كلماته عن الكتاب المذكور وهو يتحدث بصدده مع غوليامو حين يلتقيان لآخر مرة في المقاهة المكتبة. إذ شد ما يزعجه استخلاص أرسطو هناك: "إن الإنسان ينفرد من دون جميع الحيوانات بقدرته على الضحك".

إن نغمات هذا الاعتراف ماتزال تتردد بصيغ متشابهة جداً وفي بقاع شتى حتى اليوم!

ظلامية التعصب

يتساقط رهبان الدير موتى بسبب الكتاب المسموم الذي يضم بين يفتيه أربعة مخطوطات: بالعربية والسريانية واللاتينية واليونانية. إن العارف، بسر هذا الكتاب ومضمونه ومكانه هو الأعمى المسن يورج، وبصفة يورج هذا ممثلاً للكنيسة، للدير ولنوع من المتعصبين الذين يريدون أن يحجبوا المعرفة عن الآخرين صوناً لهم من الشيطان، فإنه يقرر أيضاً ما ينبغي على الناس أن يعرفوه وما هو الحق. يخفي يورج الكتاب خوفاً من الكلمة، وبفعلته هذه يلحق الأذى بالكتاب نفسه وبالناس، كما يقول غوليامو: "الخير بالنسبة إلى كتاب هو أن يقرأ. الكتاب مصنوع من دلالات تتكلم عن دلالات أخرى تتكلم بدورها عن الأشياء. وبدون العين التي تقرأه يبقى الكتاب حافلاً بدلالات لاتنتج مفاهيم فيظل أخرس" (٤١٧).

يتحدث يورج عن مخطوطات الكتاب قائلاً: "إن المخطوط العربي: أساطير سخيفة يأتي بها الكافرون،

ولكن القانون يفرض من خلال الخوف،

واسمه الحقيقي هو الخوف من الله (...). ومن هذا الكتاب يمكن أن يتولد التوق الجديد والهدام لتحطيم الموت عن طريق التحرر من الخوف (...). بإمكان الإنسان أن يريد على الأرض (كما يوحي صاحبك بكون بخصوص السحر الطبيعي) نفس الرخاء المزعوم عن أرض النعيم" (٤٩٩).

٢ - "البسطاء لا يجب أن يتكلموا، وهذا الكتاب يبرر فكرة أن لغة البسطاء تحمل بعض الحكمة" (٥٠٢). هذه المكاشفة المليئة بالتصريحات تدفع غولياالمو في النهاية إلى أن يطلقها عاصفة في وجه يورج قائلاً له : "إنك أنت الشيطان (...). والشيطان ليس أمير المادة ، الشيطان هو صلف الفكر، هو الإيمان دون ابتسام، الحقيقة التي لايعترها الشك"، ثم يضيف :ليس "مترجم الحقيقة المزعوم إلا شجوراً" أيله يعيد كلمات حفظها منذ زمن طويل" (٥٠١).

يختطف يورج الكتاب ويبدأ يلتهم أوراقه المسمومة ، ثم يطلق سراج غولياالمو وتلميذه ويتسبب في إحراق نفسه والمكتبة النفيسة برمتها، عندئذ يقول غولياالمو لتلميذه أسو: "الآن أصبح المسيح الدجال حقيقة قريباً. لأنه لن يكون هناك علم يقف ضده" (٥١٤) ..

ولما جابهه غولياالمو بالسؤال: "هناك كتب أخرى كثيرة تتحدث عن الملهاة، وأخرى أيضاً كثيرة تمدح الضحك. لماذا كان هذا الكتاب يخيفك إلى هذه الدرجة؟" ولا يخفى يورج رأيه فيجيب:

"لأنه للفيلسوف، كل كتاب لذلك الرجل حطم جزءاً من المعرفة التي جمعتها المسيحية طيلة قرون (...). إن سفر التكوين أورد مايجب معرفته عن تركيب الكون، وما إن اكتشفت كتب الفيلسوف الفيزيائية حتى أميد التفكير في الكون بمعنى المادة الصماء واللزجة، وحتى كاد العربي ابن رشد أن يقنع الجميع بسرمدية العالم (...). كنا ننظر سابقاً إلى السماء، ولاننظر إلا باحتقار إلى وحل المادة، والآن ننظر إلى الأرض، ونعتقد في السماء بشهادة الأرض" (٤٩٧).

إنه الخوف من الفرح، من السراج الذي تحمله الفلسفة لتبديد الظلام. يشير يورج إلى نقطتين: ١- "الضحك يحرر العاصي من الخوف من الشيطان (...). إن التحرر من الخوف من الشيطان هو علم (...). الضحك يبعد لبضع لحظات السوقى عن الخوف.

هكذا تتوالى قناعات غوليا المرو
داعمة لإيمانه المتسامح رافضة
للتعصب الأعمى، فهو - إلى ذلك كله -
على يقين بأنه: "لا يمكن إجبار أحد
بوسائل التعذيب باتباع تعاليم
الانجيل، وإلا أين ستؤول تلك الإرادة
الحرّة التي سيحاسب عليها كل واحد
منا في العالم الآخر؟ يمكن للكنيسة
وينبغي عليها أن تحذر الهرطيق أنه
بصدّه الخروج عن مجموعة المؤمنين
ولكنها لا تستطيع محاكمته على الأرض
وإكراهه على ماتباه إرادته (...) (وإلا)
لا يمكن للبأبا أن يفرض سلطته على
الملك، وكانت المسيحية، عوضاً عن
شرع حرية، عبودية لا تحتمل" (٣٧٧).

وأخيراً، هل عرضنا الرواية؟
هل لخصنا أحداثها؟ هل أخطأنا
بما أرادت أن تقوله؟ وعلى
جميع هذه الأسئلة نجيب بالنفي،
لأن ذلك لا يأتى - إذا ما تأتى -
إلا بقراءة "اسم الورد". وما كان
ما قدمناه بديلاً للقراءة بحال، كل
ما فعلناه لا يعدو أن يكون وقفات
مختارة ومجتزأة مع لحظات
تجود بها رواية أمبرتو إيكو
التي تستحق بجدارة أن تعد
رواية العصر.

٦

لقد أحرق يورج كل شيء ظناً منه
أنه بذلك يدافع عن الحقيقة، الوحيدة
في رأيه، يصونها ويمنع نور العلم
والفلسفة من إظهارها بغير المظهر
الذي تتبدى له فيه. يقول عنه
غوليا المرو:

"فى ذلك الوجه الحاد على الفلسفة
رأيت لأول مرة صورة الدجال الذي لا
يأتى من قبيلة يهوذا كما كان يقول من
أنبأوا به، ولا من بلاد بعيدة يمكن أن
يولد الدجال حتى من التقوى، من فرط
محبة الله أو الحقيقة، كما يتولد
الهرطيق من القديس والممسوس من
العراف" (٥١٤). ثم يفسر غوليا المرو
تصرف يورج على النحو التالي :

لقد قام يورج بعمل شيطاني لأنه
كان يحب الحقيقة التي كان يؤمن بها
حباً شبقياً حتى إنه كان مستعداً لكل
شيء قصد تحطيم ما كان يعتبره
بهتناً. كان يورج يخشى الكتاب الثانى
لأرسطو، ربما لأنه كان يعلمنا كيف
نمسخ وجه كل حقيقة، حتى لا نصبح
عبيد أو هامنا. ربما كان واجب من يريد
"خير للبشرية هو أن يجعلها تضحك
من الحقيقة" أن تضحك الحقيقة" لأن
الحقيقة الوحيدة هى أن نتعلم كيف
نتحرر من شغفنا المنحرف بالحقيقة"
(٥١٤).

مراد وهبة فى «مدخل إلى التنوير»:

سلطة الوهم وسلطان العقل

د. شبل بدران

همه الأول والأخير، وتصوره عن خلاص العالم الثالث من أوهامه وتخلفه، لن يكون إلا بسيادة العقل وإعلاء سلطانه، واعتباره مقياس الأشياء جميعها. ولقد سبق فلاسفة القرن الثامن عشر ومفكروه فى تكريس ذلك الاتجاه، الذى على أساسه قامت المجتمعات الحديثة وتخلقت الثورة العلمية والتكنولوجية باعتبارها منتجاً مادياً ومعرفياً لحركة التنوير فى أوروبا.

والكتاب الذى نحن بصدد عرض أهم مقولاته وأفكاره، عبارة عن بحوث ومقالات شارك بها الدكتور مراد فى العديد من المؤتمرات والندوات العلمية والفلسفية منذ أواسط

يأتى هذا الكتاب «مدخل إلى التنوير» فى لحظة تاريخية، هى فى أشد الحاجة إليه، وإلى العديد من أطروحاته الفكرية والفلسفية. فالحظة التاريخية التى نعيشها تتسبب فيها سلطٌ دينية متعددة، وخطابات سلفية جميعها تسعى إلى جرُّنا إلى الوراء، خلف أوهام ماضٍ تليد، وتحاول أن تزرع فىنا يقيناً بأن علينا أن نعيد الأموات من قبورهم لكى يحلو مشكلات الأحياء فى حياتهم ومعاشهم.

ومؤلف الكتاب الدكتور مراد وهبة من مفكرينا الكبار الذين أعطوا هذه القضية جل اهتمامهم وسعيتهم الفكرية والفلسفية منذ زمن بعيد، فالتنوير

السبعينيات ولآن. وعلى الرغم من تنوعها وتباينها، حيث تعرض لماهية التنوير، ومفكره في الغرب ولاسيما انجلترا وفرنسا أمثال فولتير وروسو ومونتسكيو وبيدرو... إلخ، كذلك تتعرض للإشكالية بين فكر ابن رشد وفرح أنطون ومحمد عبيد ورشيد رضا، وكذلك للرسائل المتبادلة بين «ليون تولستوى» والأستاذ الإمام محمد عبيد، وكذلك علاقة العقاد بجوته وموقف الطهطاوى ولويس عوض من التنوير، وأخيراً يناقش العلاقة بين التنوير والثقافة.

يقدم د. مراد وهبة بانورا ما فكرية وفلسفية لكل تلك القضايا والأشخاص الممثلين والمعبرين عن التنوير بصورة أو بأخرى، ولكن ينظم هذا التطواف الفكرى مفصل هام ومحورى هو: قضية التنوير باعتبارها «فجوة حضارية بين الدول المتقدمة والدول المتخلفة، ليس في الإمكان عبورها من غير مرور بمرحلتين، إحداهما: إقرار سلطان العقل. والأخرى: التزام العقل بتغيير الواقع لصالح الجماهير. بيد أنه ليس في الإمكان تحقيق هاتين المرحلتين من غير مرور بعصرين: عصر الإصلاح الدينى الذى حرّر العقل من السلطة الدينية وعصر التنوير الذى حرر العقل من كل سلطان ماعدا سلطان العقل.» (ص ٧).

فأعظم مايركز عليه «مونتسكيو»، هو أن تكفل الحكومات الحرية والحرية تقوم عنده في أن يقدر المرء أن يعمل ماينبغى عليه أن يريد، وألا يكره على عمل ما لاينبغى أن يريد. وخير ما يكفل الحرية استقلال السلطات الثلاث: التشريعية والتنفيذية والقضائية. أما اجتماع السلطات الثلاث في يد حاكم واحد فإنه يسوق إلى الطغيان (ص ٣٦).

أما فيلسوف المانيا العظيم «إيمانويل كانط» فكان فهمه للتنوير جواباً على سؤال مفاده: ما التنوير؟ «التنوير هو هجرة الإنسان من اللارشد، والإنسان علة هذه الهجرة. واللارشد هو عجز الإنسان عن الإفادة من عقله من غير معونة من الآخرين. كما أن اللارشد سببه الإنسان ذاته عندما لا تكون علقته مردودة إلى نقص في العلم، وإنما نقص في العزيمة والجرأة عن إعمال العقل من غير معونة من الآخرين. كن جريئاً في إعمال عقلك: هذا هو شعار التنوير الكانطى» (ص ٦٧). فالعقل هو المعيار الأساسى لقياس صحة الأشياء الدينية وغير الدينية، والعقل يبني على العلم والمعرفة، ومن هنا تتوقف الإرادة الإنسانية عن استخدام ذلك العقل، حينما تحول العقائد والخرافات الدينية دون ذلك، فالعزيمة وقوة الإرادة شرط لازم لإعمال

وأشكاله فهو خلو من أى قيد يعرقل العقل فى الإبداع.

هكذا لم يسلم فلاسفة التنوير من توجيه سهام النقد إليهم، ولقد أتى النقد إليهم من الأصولية، سواء كانت مسيحية أو إسلامية. فبظهور مصطلح «الأصولية» فى مطلع هذا القرن، نشر العديد من الكتيبات التى صدرت بين عامى ١٩٠٩-١٩١٥ بعنوان «الأصول» وبلغ عددها اثنى عشر كتيباً، وبلغ توزيعها بالمجان ثلاثة ملايين نسخة، أرسلت إلى القساوسة واللاهوتيين تنقد محاولة الكنيسة التكيف مع الحداثة، أى مع العلم، ونظرية التطور والليبرالية، وتلتزم بحرفية النص الدينى، أى برفض تأويله (ص ٨٠). وإعادة تفسيره فى صيرورته التاريخية، ولم يكن ذلك قاصراً على أوروبا فقط، بل فى مطلع القرن انتشرت أفكار رشيد رضا وأبى الأعلى المودودى وسيد قطب وغيرهم.

من هذه الزاوية يمكن اعتبار «الأصولية» ضد الليبرالية والماركسية، ترفض التنوير، كما ترفض الحداثة التى هى ثمرة التنوير، وحيث إن الحداثة مكافئة للثورة العلمية والتكنولوجية التى هى روح القرن العشرين، فإن الأصولية يمكن اعتبارها «نتوءاً» فى مسار الحضارة الإنسانية. ومن هنا يمكن الكشف عن الطبيعة

العقل وتحريره من كافة صنوف القهر الواقعة عليه سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو دينية.

التنوير والحرية

إن التنوير بهذا المعنى ليس فى حاجة إلا إلى الحرية، وأفضل الحريات خلواً من الضرر، هى تلك التى تسمح بالاستخدام العام لعقل الإنسان فى جميع القضايا. وهنا قد أسمع أصواتاً تنادى قائلة: لا تفكر. يقول الضابط: لا تفكر بل تدرب، أو يقول الكاهن: بل آمن (ولكن ثمة سيداً واحداً فى العالم ينادى قائلاً: فكر كما تشاء وفيما تشاء، ولكن أطمع). ومعنى ذلك أن الحرية مقيدة، ولكن ما القيد الذى يعرقل التنوير؟ بل ما الذى لا يفيد التنوير؟

جوابى على النحو الآتى: حرية الاستخدام العام للعقل. وهذه الحرية هى التى تنير البشر. أما الاستخدام الخاص فقد يكون مقيداً، ولكنه لن يكون مانعاً من تقدم التنوير، وأعنى بالاستخدام العام للعقل، استخدام الأديب لعقله بالنسبة إلى القراء جميعاً، وأعنى بالاستخدام الخاص استخدام الإنسان لعقله فى وظيفته المدنية (ص ٧٠) من هنا قيد الحرية فى العمل الوظيفى البيروقراطى الملتزم بقوانين وقواعد تحدد السلوك داخل مؤسسات العمل. أما العمل العام والإبداع بكافة صوره

وللعوى بحركة التاريخ، فركزت جلّ جهودها فى تحقيق المكاسب المادية السريعة دونما إنتاج فعلى، لإحساسها بتبعيتها للمنظومة الأكبر.

أما العلاقة بين الأصولية والرأسمالية، فهى صحيحة بحكم أن كلا منهما ينطلق من الإيمان المطلق بالملكية الفردية ومن الفرد باعتباره نقطة البداية والنهاية، ومن هنا فليس من المستغرب تعانق المصالح بين الحركات الإسلامية المعاصرة. والنظام الرأسمالى العالمى، على الرغم من أن الخطاب السلفى مقعّم بسبب الغرب واتهامه بتدمير العقيدة.

أما على الصعيد المادى، فإن المصالح الرأسمالية للحركات الإسلامية تسبح فى بنوك وفى آليات النظام الرأسمالى العالمى.

مفارقة ابن رشد

ويحوى الكتاب أيضاً مفارقة ابن رشد، من حيث أنه كان ممهداً للتنوير فى أوروبا، فى حين أنه كان موضع اضطهاد من أمته. فابن رشد كان ذائع الصيت وتخلقت مدارس وتيارات فلسفية مؤيدة له، وأخرى مناهضة أيضاً. ولقد أثرى الحياة الفلسفية فى أوروبا ومازال يدرس فى جامعاتها الآن. وإذا كانت فلسفة ابن رشد هى من جذور التنوير فى أوروبا، فإن فلسفة

الاجتماعية المسايرة لهذا التواء الثقافى. وهذه الطبقة لايمكن أن تكون الطبقة الرأسمالية المستنيرة. فهى إذن طبقة رأسمالية غير مستنيرة، يسميها مراد وهبه «الرأسمالية الطفيلية» لأنها تتصاعد ثراءً بطريقة صاروخية، ومن ثم فهذا النوع من الرأسمالية ينقى الإنتاج فى مجالات النشاط الإنسانى ويتخفى أنشطة غير مشروعة. ومن هذه الزاوية فإن الرأسمالية الطفيلية تشارك الأصولية فى أنها ضد المسار الحقيقى للحضارة الإنسانية التى هى إنتاج بالمعنى الواسع لهذا اللفظ، أى الإنتاج الحضارى وليس مجرد الإنتاج الاقتصادى(ص ٨٦).

ونحن نختلف مع هذا الطرح بهذه الكيفية، فالنشاط الطفيلى مكون رئيسى من أنشطة الرأسمالية، ذلك النشاط الطفيلى الذى يسعى إلى تحقيق أكبر ربح دون بذل أى جهد. وهذا الملمع أو المكون رئيسى فى أية رأسمالية غربية أو شرقية، مهيمنة أو مستنيرة، والخلط راجع إلى المقارنة بين الرأسمالية الغربية والشرقية فالرأسمالية فى الشرق ظهرت فى ظل هيمنة رأسمالية الغرب، فنشأت تابعة وخائعة ولديها إحساس بالدونية، لأن مصالحها الجوهرية ارتبطت بالرأسمالية العالمية، فأصبحت ذيلية المنشأ والتكوين، فاقدة للعوى الثقافى

تظل متخلفة ومنافية للعقل واللعلم، ولكنها ثقافة تعبر بدرجة أو بأخرى عن التطور الاجتماعى والسياسى والاقتصادى لبلدان العالم الثالث، وثقافة تؤسس على العلم والعقل وتحرير العقل من كافة صنوف القهر الواقعة عليه سواء كان قهراً سياسياً أو اجتماعياً أو حتى دينياً. إنها ثقافة مواجهة ثقافة الطبقات السائدة والمسيطرة، فكل طبقة أو جماعة تصل إلى سدة الحكم تسيّد مصالحها وثقافتها وفنونها أو على الأقل فهمها لكل تلك الأشياء. إن الأخذ بمنجزات العلم والحضارة العالمية شئ والتسليم بوجود ثقافة كونية شئ مغاير، ومناف للتنوير.

وأخيراً نسلم مع د. مراد بأن مصر لم تمر بعد بعصر تنوير حقيقى، لأن التنوير الذى تم، كان تحت عباءة الدين.



الغزالى ضد التنوير وإذا كان ابن رشد مازال غائباً فى كل من المشرق والمغرب العربيين، فمعنى ذلك أن التنوير غائب.

ويتعرض الكتاب فى نهايته إلى قضية العلاقة بين التنوير والثقافة، سواء فى تعريفها العام أم الخاص، إلا أن الدكتور مراد وهبه يناصر مفهوم الثقافة الكونية، مدّعياً أن الغرب المتقدم أنجز التنوير والثورة العلمية والتكنولوجية، وما على العالم الثالث إلا أن يسلك ذات الطريق الذى سلكه الغرب للوصول إلى نهضته وتقدمه، لأن العالم الثالث ينهب منجزات الغرب التكنولوجية دون أن ينتجها. والتسليم بوجود ثقافة واحدة كونية منذ اكتشاف الإنسان الزراعة، قول يغفل بدرجة كبيرة التباين والتنوع الثقافى، حتى داخل المجتمع الغربى ذاته. فالثقافة الأوروبية ليست كلا واحداً متجانساً ففيها الثقافة الشعبية وفيها ثقافة الطبقات المضطهدة وفيها ثقافة مهمشة، وهناك فى الغرب العديد من الجماعات السياسية الراديكالية والأحزاب التى تناضل وتكافح على كافة الصعد من أجل تسييد ثقافة بديلة ومغايرة عن الثقافة المسيطرة والمهيمنة.

كما أن التسليم بخصوصية الثقافة ليعنى التسليم بأن ثقافة العالم الثالث

رواية رضوى عاشور الجديدة:

الخروج فى السراج

د. سيد محمد السيد

- ١- الخروج ميلاد جديد ، انتقال مكانى يكسب فاعله سمات تكوينية يتجاوز بها الأحادية الساذجة للطفولة فتتشكل رؤيته التى ستقوده لدوره الاجتماعى الإنسانى، لذلك كان "الخروج" هو الوظيفة الأولى فى الحكاية الشعبية التى يبدعها العقل الجمعى ، والحدث الأول الذى يمارسه البطل فى بنية الحكاية الدرامية المنتهية - فى غالب الأمر- بزواج البطل من ابنة الملك وحصوله على مقعد السلطة ليحقق لذاته ذروة الانتقال الطبقي ولجماعته المغمورة الحلم فى أن يصبح الحاكم أحد أفرادها ولو على مستوى (الفن/الوهم).
- البطل الفاعل يخرج ليرى واقع معين جديدة قادرة على تحطيم حاجز الألفة الذى يغلف الأشياء أمامنا فيزيّف حقيقتها، من هذا المنطلق كانت وظيفة "الخروج" حدثاً أولياً فى حياة كل فاعل يسعى لتقديم الحقيقة من منظور مخالف لما ألفه المجتمع وركن إليه، فالأنبياء الذين اختارهم الله وأعدّهم إعداداً خاصاً يمرون بهذه المرحلة، ويمر بها بطل الوجدان الجمعى، وفى العالم الروائى المقابل لعالم الواقع تقوم كثير من الشخصيات الفاعلة ذات الطابع البطولى بهذه الوظيفة.
- ٢- تختار "رضوى عاشور" لعالمها الغنى الروائى "سراج" مكاناً مغايراً

للوامع، محملاً بقضاياه الإنسانية يدركها ويجادلها دون إسقاط فج، جزيرة عربية بين اليمن والساحل الأفريقي الشرقي يعاني أهلها من العبودية بمعناها الجسدى المادى، فى وجود سلطان تشغله العروس الجديدة كل خميس وقضاء الحاجة كل صباح، وكيفية احتفاظه بمقعده المهدد من قبل العبيد من جهة، والإنجليز الذين أقاموا قاعدتهم فى أحد أطراف الجزيرة ولم يستطع منهم من جهة ثانية، والأفكار التى يحملها وي طرحها ابنه الذى تعلم فى الغرب وتزوج بإنجليزية من جهة ثالثة، فى هذا المناخ المتوتر يمارس السلطان دوره القاهر فى تضيق دائرة المباح وتوسيع دائرة المحرمات إلى أن يثور العبيد فى عملية تحمل اسم (سراج/ عنوان الرواية) لكنها تنتهى بالفشل لتدخل القاعدة الإنجليزية فى جانب السلطان للإبقاء عليه واحتلال الجزيرة.

٢- خرج "سعيد" إلى مصر وهو فى مرحلة الميلاد الثانى، ميلاد شخصيته، كان من فقراء الجزيرة المحاطين بدائرة المحرمات، فى مصر رأى عالماً مقابلاً لعالم جزيرته الصغيرة التى حرم سلطانها "القهوة": رأى بام عينيه الأماكن التى يرتادها الناس، يجلسون على مقاعد ويطلبون المشاريب فتأتيهم وهم جالسون كالأمراء .. عندما يرجع إلى الجزيرة ويحكى لحافظ قد لا يصدق ويظن نصف كلامه من صنع "الخيال" -سراج/٢٤-

أدرك أن المحرمات فى جزيرتهم ليست بأمر الله ولكن بأمر السلطان: ولكنها ليست حراماً، فى مصر يشربونها وفى عدن يزرعونها ويتاجرون فيها ولم يحرمها إلا سلطان جزيرتنا" -سراج/٧٤-

وتصبح "القهوة" التى نقلها "سعيد" إلى دائرة المباح بعد عودته من مصر رمزاً دالاً على التنبيه إذ تساعد "آمنة

تتكون الرواية من اثني عشر فصلاً، وتبلغ مساحتها عشرين ومائة صفحة من القطع المتوسط- سلسلة روايات الهلال ، ع ٥٢٨- ديسمبر ١٩٩٢/جمادى الآخر ١٤١٣- والفصل الثالث منها "ذكرى ماجرى لسعيد"- ص ٢٤-٤٣- هو أكبرها حجماً، إذ يقع فى عشرين صفحة، من بينها ورقة تشغلها لوحة الفنانة "سميحة خنين" التى تصور نموذجاً

فالتاريخ إدراك للواقع ورؤيا للمستقبل
ومرأة نرى فيها نموذجاً للذات والوطن،
وواقع التجربة المصرية بأبعادها
السياسية والاجتماعية والنفسية يدرك
مستقبل المنطقة العربية ويصوره
ويعلن عنه، لقد "تمثل "سعيد" شخصية
"محمود المصري"، بل استعذب معايشة
دوره، والحديث بكلماته، والحلم بالحب
مثله، ووصف محبوبته:

وراح "سعيد" يعيد عليها ما سمعه
من الولد "محمود" عن البنت التي
يحبها ويؤذي:

- كنت أمر من تحت نافذتها كل
يوم.. كانت تظل على استحياء وتبتسم،
جميلة عن بعد، مليحة عن قرب، كلما
تطلعت إليها زادت حسنا، وجهها كالبدر
التمام، وابتسامتها أه لو رأيت
ابتسامتها يأمرى.

كان "سعيد" يبتسم مستعذبا للعبة
ولكن أمه كانت قد توقفت من الأكل:

- تتزوج من مصر وتقيم فيها؟ -
ص ٦٩-

فالميلاد الجديد لسعيد وهو يعبر
طفولته إلى الرجولة يتشكل بمقومات
وأحلام وتجربة مصرية، تتسع هذه
التجربة وتتجاوز شخص "سعيد" إلى
جزيرته كلها ليلتقى الماضى
بالمستقبل على مستوى الفن والتاريخ
بالحاضر على مستوى الواقع.

٤- لم يكن خروج "سعيد" هو متتالية

وتودد" على مواصلة العمل فى الصباح
دون شك من خدم السلطان فيهما بعد
قضائهما لليل فى إعداد الطعام ونقله
لمن يهربه إلى أقبية المساجين.

فخرج "سعيد" يعيد صياغة مفاهيمه
من جديد فيما يتعلق بالحرية والإباحة
والتحريم، ويؤذى دوره فيما بعد فى
نسيج الخطاب الروائى، وفى مصر
يتجاوز "سعيد" حالة الجهل المفروضة
على أهالى جزيرته، حيث يتعلم القراءة
والكتابة مع أبناء الفلاح المصرى الذى
أقام عنده، وبمصوله على رموز
المعرفة يقوم بكتابة الرسائل التى
تصل إلى مساجين الأقبية سراً.

لكن أهم ما رآه "سعيد" فى مصر هو
التاريخ الذى سيتحول إلى مستقبل،
كانت ثورة عرابى رفضا للعبودية
انتهت بتحالف الحاكم مع الإنجليز،
وهذا ما حدث فى الجزيرة بعد عودة
"سعيد" إذ تندلع ثورة العبيد وتنتهى
بقصف مدافع الإنجليز لهم واحتلال
الجزيرة، وكما انطلق الولد "محمود"

فى مصر مستقبلا بصدوره طلاقات
المدافع لعداء شخص أوشى لم يعرفه
سعيد، واستشهاده لتتحول روحه إلى
نجمة يخاطبها الأحباب، يواجه "سعيد"
الموقف ذاته، ينطلق لعداء "عمار"
ويستشهد ليصبح نجمة تخاطبها أمه
بجوار "محمود" المصرى الذى لم
تعرفه إلا من حكايات ابنها عنه.

ثم ذهبت إلى الميناء وقابلت ريان سفينة مدعية أنها صبي يبحث عن عمل، قال لها الريان أنت صغير يا ولد.. عد بعد عامين أعطيك عملاً. ولكن قيل مرور العاميين حدث مالم يكن في الحسيان نهض ثدياها، واستدار ردفها، ولم يعد بإمكان أى بحار وإن كان وكليل البصر أن يخطئ كونها صبية" - سراج ٥٥-

تفشل متتالية "خروج/تودد" لصغر سنها في البداية، ثم يحكم عليها بالفشل التام بعد اكتمالها الأنثوي، مما يعنى أن وظيفة "الخروج" هي بروز العيور إلى النضج، هي تجربة الانتقال المكانى فيها يصبح رمزاً مجسداً للانتقال الحيوى الفعال للشخصية، وفى عالم "سراج" المَحْبُطَة خلف سياجه أحلام التحرر بأشكالها المتعددة يقف الجنس عائقاً أمام المرأة لاكتساب الشخصية الطموح التى تحلق أحلامها فوق فضاء المكان المحدود (الجزيرة) لتعانق حرية الطبيعة الكونية (البحر). لكن شخصية "تودد" تظل في ثوريتهما بقدر ما تستطيع إلى أن تشترك في المصير مع شهداء ثورة العبيد وتتحول روحها إلى نجمة تخاطبها رفيقة العمر "أمنة"، إن المسيرة الدرامية لأفعال الشخصيات في "سراج" تتخذ بعداً مأساوياً هابطاً من حيث المصير صاعداً من حيث القيمة الدلالية

"الخروج" الوحيدة في "سراج" إذ نجد الحدث يفرض نفسه من خلال ممارسة أكثر من شخصية فاعلة له، فابن السلطان يخرج إلى بلاد الإنجليز بأمر والده ليتعلم لغتهم ويأمن شرهم، لكنه يعود بأنكارهم مطالباً والده بإقامة مجلس شورى ووزراء تنفيذ، وأهم من ذلك إعتاق العبيد وفصل مال الدولة عن مال الحاكم الخاص، هذه هي المفارقة التى تولدها وظيفة (الخروج) في مسيرة الشخصية وحركة أفعالها ومصيرها الدرامى، حتى رجولته التى اكتملت بالخروج تشيع بزواجه من إنجليزية، مغايراً لمقاييس الجمال النسائى المعتادة، لذلك تصبح عودته أزمة له ولأبيه، ويتغير وضعه من القصر إلى السجن:

"استدعى حراسه وأمرهم بالقبض على محمد وإلقائه فى الأقبية، ثم أمر بترحيل عنزته العجفاء على أول سفينة مغادرة" - سراج ٨٢ -

وفى متتالية خروج أخرى تنتهى بالفشل تحاول "تودد" وهى صغيرة ممارسة أفعال الرجال والخروج مثلهم فى البحر رمز المطلق بما فيه من تحرر، لكن "الخروج" بالنسبة للفتاة مرفوض اجتماعياً، لذلك كان عليها الانتقال من صورة لصورة مناقضة تسمح لها بالعيور:

"قصت شعرها ولبست جلباباً لأخيها

"يا بختك ياعم/ لولا سلامك سبق كلامك.. / عرابى جدد يا ناس/ مسكين هذه القتب/ لولا الملامة لزغردت/ رجل هادى ونادى ومثل الفل/ عرابى عمل له عمل / كانك ابن بطنى يا سعيد".

هنا تقترب اللغة الروائية من لغة الواقع اليومى المصرى وتستدرجها فى بنائها الفنى لإقامة معادل لسانى للمكان.

وإذا كانت لغة (المكان الخاص) تتفاعل مع البناء اللغوى الكلى وتستحضر الذات المكانية ، فإن نصوص هذا المكان أيضا تتداخل مع بنية النص بما فيه من مستويات سردية متعددة (وصف/ عرض / تصوير حوارى)، لذلك نجد ظاهرة التنامى من المصارور البارزة لتشكيل "سراج" الفنى، ولعل النص الذى استشهدنا به فى البداية (وصف سعيد للحياة فى الإسكندرية) تستحضر بنيته العميقة دهشة "رفاعة" فى "تخليص الإبريز" حين رأى مالم خلف البحر يمارس تحرره بما يفوق خيال المصرى الذى سيقدم إليه رسالته، نلمس هذا أيضا فى إدراك سعيد للمسميات الجديدة ودخول أسمائها فى رصيده اللغوى .

أما التنامى الشعبى فيعلن عن روح المجتمع المصرى الذى يحول قاهره إلى مسخ ليتخلص بالسخرية السوداء من إحساسه المثقل بالانكسار المهزوم

الكامنة فى معنى الأفعال، ومعنى الشخصيات بعد أن تصبح رموزا سماوية تستمع لشكوانا.. تستقطب حيرتنا.. تدرك ضعفنا البشرى وتساعدنا على التخلص منه.

٥- لوظيفة "الخروج" مؤثراتها اللغوية فى خطاب "سراج" الروائى، ولأن خروج سعيد كان إلى مصر فنحن نرى مرجعيتنا المألوفة من خلاله، حيث تقوم الوظيفة التفسيرية للغة بتحديد الأشياء التى نراها ونستخدمها ونبتناولها كل يوم فى حياتنا الاجتماعية دون أن نفكر فى هويتها، يضاف إلى ذلك انفعال المتكلم "سعيد" الذى يرى هذه الأشياء بعين جديدة:

"وقرصهما الجوع، جلسا ياكلان خبزاً وأقراصا شهية ساخنة من مأكول مقلى فى الزيت ، اشتراه الولد محمود وراح سعيد يلوكه مستطعما وهو يردد فى عقله باستمتاع اسمه العجيب "فلافل" - سراج ٣٦-

ولأن عالم "سراج" عربى فإن اللغة الروائية التى تنسجه تتميز بكونها لغة حكى سلسلة فصيحة فى بساطة، تبلغ أحيانا درجة من الشعرية فى المواقف التى تستدعى ذلك، أما الفصل الخاص بخروج "سعيد" إلى مصر فتكثر فيه التعبيرات المصرية الدالة على روح المكان وتقاليده اللغوية وتكوينه النفسى حيث نجد:



إذ يظل "أبو إبراهيم" متقوقعاً في وهناك التنامي التاريخي في
 اكتئاب الهزيمة إلى أن يسمع بأغنية استدعاء مقولة عرابي "لسنا عبيداً
 ابنه: ولست سيدنا" - سراج ٢٥ - لتتسلل هذه
 "ياسيمور يا وش القملة مين قالك المقولة في نسيج الرواية الكلى متخذة
 تعمل دي العملة" - سراج ٤٢-٤٣ - من حضورها المباشر نقطة انطلاق
 لتكون مرتكزاً للفعل المصورى في
 ويصير الغناء هتافاً جماعياً من "سراج/ ثورة العبيد" وتتعانق مع
 الأولاد لتنتقم الجماعة (بالكلمة / الفن) الدلالة الكلية للنص الزوائى المشغول
 من عدوها المنتصر عابرة رد الفعل بطرح قضية إنسانية هي قضية
 الأول للمحنة. الحرية.

خرزُ ملونُ

"شاغل" جيلاً بأكمله

مايسة زكى

للخرز الملون الذى اتخذه محمد سلماوى عنواناً لروايته التى صدرت عام ١٩٩١ صفتا السرابية والزيف : كلما بدا حلُ فى الأفق ، أوشك حلمُ أن يتحقق يفتيب أو يهرب ، إلا أن الرواية ذاتها أهضت على السراب سميت الأصالة . فكلما قاربنا من ملامسة روح الرواية تسربت منك من قرط أصالتها وخفتها وبراعة إطلاقها .

على الفلاف - فهل تعود تلك السرابية الأصيلة التى تغدو استعادة للعمر كله إلى عبقرية الحقبة التاريخية التى تنفستها الرواية عبر شخصية حقيقية تمثل فى حساسيتها وطموحاتها وآلامها وسلبياتها جيلاً بأكمله ؟ أم لبراعة التأليف والتوليف، وذلك الولوج المتسلل إلى ذات "تسرين حورى" الصحفية الفلسطينية (١٩٣٠-١٩٨٠) ؟

وتتوقف لتسأل من كنه "الرواية الوثائقية" ، - ذلك التصنيف الأمين الذى يواجهنا إن الكاتب لا يكتفى بتوليد عدد من الصور الاستعارية التى تكرر فكرة عقد الخرز الملون الذى أهدها لتسرين

زحف الزمن بلونه الأصفر . لون رمال صحراء صامتة صمت الأفق الممتد إلى ما لا نهاية..

هذا التجرد ورقة ورقة ، عزيزاً عزيزاً ، مبدأ بعد مبدأ ، يلخص محصلة حركة الرواية ما بين اختفاء باسم ابنها الوحيد من زواجها الأول وهو بعد طفل إلى انهيار بشير حورى ، الوالد المناضل عندما تكون آخر كلماته (ما..ما) ، إذ يرتد طفلاً لم يمش بعد ، بكل ما يرمز له من صمود فلسطينى . وفى موقف مرير موجه السخرية تجتمع "الشهامة" و"القمامة" فى ذات الوقت عندما يحمل جامع القمامة فى أسفل السلم الاجتماعى رئيس بلدية يافا على كتفه و"الزبالة" فى يده هابطاً به سلم العمارة فى محاولة أخيرة لإنقاذه . وما بين الاثنين يغيب على امتداد الفصول الخمسة أو الأيام ثلاث القومية العربية ورموزها فى حياة نسرين واحداً تلو الآخر : أحمد عبد العزيز ، وجمال عبد الناصر ، وإسماعيل جابر .

والعنوان الفرعى للرواية هو "خمسة أيام فى حياة نسرين حورى" حيث يطرح هذا المنظور مبدئياً ، إمكانية اختزال عمر الإنسان إلى أيام تشكل مسارات حياته ، فيبدو العمر كله مساحة فارغة مخيفة . وبينما تضيق المسافات بين "أغنية

زوجها الأول وحبيبها فى بداية حياتها بفلسطين ، ولكن عنصرى المفارقة والسخرية المريرة اللذين ينطوى عليهما العنوان يتسللان إلى فلسفة الزمن فى نسيج الرواية ودلالة العناوين الداخلية للفصول أو الأيام ومواقع الأحداث والحيل اللغوية والتفاصيل الصغيرة التى تتراكم وتتراسل تراسلاً شعرياً نحو نهاية الرحلة أو الرواية .

ولا يفصح الكاتب عن مصدر إلهام العنوان إلا فى الفصل الأخير من حياة "نسرين حورى" أو "الخروج من اللعبة" وذلك عندما ينقل مقتطفاً من أحد مقالاتها فى سياق الرواية :

"وفى غابر الأزمان كان التجار البيض طلائع الاستعمار يعطون السود من سكان الدول الأفريقية قلائد وأساور من الخرز الملون يقايضون بها على نفائس الموارد الطبيعية لهذه الدول ويحملونها إلى أسواق العالم فيبيعونها بأغلى الأثمان ..."

ثم لا يلبث أن يتبعه بمقال وزع أجزاءه وكأنها تقاسيم على نهاية الرحلة وهو المقال الأخير الذى لم يُسمح بنشره لنسرين : "... استقرت الورقة على الأرض بجوار أوراق شجر انتزعها الخريف من غصونها لتفرش الأرض ببساط لم يعد فيه بقايا للون الخصوبة الخضراء الذى كان قد انحسر أمام

بجملة : "وأحسست نسرين أنها تولد من جديد، ليبدأ اليوم التالي بعد ١٨ عاماً بسقوط نسرين مغشياً عليها وهي تستقبل نبأ وفاة إسماعيل ! وهنا يطل على استحياء سؤال : هل "جنة عدن" : سنوات الثورة الأولى ، تأميم القناة ، حرب السويس ، الوحدة مع سوريا كانت حبات خرز أخرى شبيهة بعقد إبراهيم زيدان زوج نسرين الأول ، الذي تخلى عنها بسهولة تصدع لها كيائها ؟

ويرتبط بتخليق إيقاع الزمن في الرواية عنصر آخر هو منطق توزيع الأحداث على أيام حياة نسرين ، حيث يسرد الكاتب في فصل "جنة عدن" سرداً لاهتاً بعيون إسماعيل ونسرين المتحمسين مشهدين لحشود بشرية يغيب فيها جمال عبد الناصر بين الجماهير حباً وعبادة:

المشهد الأول يوم توزيع عقود ملكية الأراضي على الفلاحين.

والمشهد الثاني عندما حملت الجماهير السورية سيادة الرئيس ! في حين يثقل الفصل التالي ، شرع بلاريح ، بجنارتين .

يبدأ الكاتب في ذلك الفصل بالاستفادة من الخلل النفسي الذي تصرب إلى ذات نسرين ، فيستخدم تقنية الإبدال بما يصاحبها من نقلة زمنية تجرجر سنوات سابقة ، إلى

الانطلاق " ١٤ مايو ١٩٤٨ - ليلة إعلان دولة إسرائيل - و"ليلة باستت" - ليلة قيام ثورة يوليو - واليوم الثالث : ٢١ مارس ١٩٥٨ يوم تزوجت في "جنة عدن" أو الغوطة حياء الناضج إسماعيل جابر الذي شاركها إيمانها بالثورة وفي أوج زيارة جمال عبد الناصر لسوريا رئيساً للجمهورية العربية المتحدة ، تتسع ألحوة فجأة ليأتى اليوم الرابع "شرع بلا ريح" بتاريخ ١٩ ديسمبر ١٩٧٦ يوم استشهاد زوجها في بيروت لتضييق المسافة مرة أخرى وصولاً لليوم الخامس والأخير في حياة نسرين : ٢٠ أبريل ١٩٨٠ يوم أن "خرجت من اللعبة". ترسم تلك الأيام الخمسة والمسافات الزمنية فيما بينها خريطة شعورية لحياة نسرين وحياة الأمة كما عاشتها . فبينما تتوالى الأحداث أو تكون الليلة حبلى بالإرهاصات في الفصول الثلاثة الأولى يروح العمر في إغفاءة حتى عام ١٩٧٦ ، وكأنها سكرات الموت أو حلاوة الروح التي تنفصل نهائياً عن الجسد في عام ١٩٨٠.

وصحيح أن أسلوب تداعي الذكريات أو العودة للوراء يملأ الفراغات من جديد ، إلا أن منظور اليوم الذي ينطلق منه السرد يظل يفرض سيادته . ويكفي أن نلاحظ أن يوم "جنة عدن" في وهج اندماج مصر وسوريا من جهة ونسرين وإسماعيل في ذات الوقت - ينتهي

حي يرزق يا أحمد" وهي مازال على فراشها في مقطع لم يستغرق أكثر من ثلاث صفحات.

بهذه الأساليب يمتد الإحساس بالزمن في فصل "شراع بلا ربح" من أعماق الماضي وثقله الراكد إلى ما يشبه الغياب عن الزمن الواقعي إلى زمن آخر فضفاض ، تمهيداً للانفصال عن الواقع تماماً عندما تكتب مقالاً ذاتياً خالصاً لتنشره في قسم السياسة الخارجية ، وتتختم نهايتها في مستشفى الأمراض العصبية في الفصل التالي والآخر..

ويتقاطع مع الزمن الواقعي للرواية - بكل تركيبه وسلاسته - زمن آخر أسطوري الطابع ، ينشأ من عناوين الأيام واللغة المحملة بصور دينية أو وصف طوباوي يعارض الأسلوب التقريري المقتضب الذي يسرد به الكاتب بعض الوقائع التاريخية أو الحياتية . ومن هنا يحدث توازن شديد الخصوصية بين الظرف التاريخي الذي يصبح العمل بصفة التسجيلية وبين الشعور المأساوي الدفين الذي يصاحب الرواية عادة ، ويكسبها صيغة الرحلة التي تلخص حركة الإنسان في الكون .

فالرواية تبدأ بخروج هو أشبه بالخروج من الجنة : جنة الوطن فلسطين ، وجنة الحب الرومانسي

جانب تقنية أخرى هي إحداث تغيير ملحوظ في أزمنة الفعل.

فعندما تفريق من صدمة موت إسماعيل جابر وهي بعد تحت تأثير المخدر تقول : "لقد كان أمير الكويت هو آخر من ودعه بالمطار . لم يكن من اللازم توديعه .. إنها جريمة ! جريمة قنومية" ثم يقطع على نسرين في جنازة عبد الناصر في أول ذكر لذلك الحدث الجلل.

وينتهي ذات الفصل بعد مقاطع متناثرة من عمرها فيما بين عامي ٥٨ و٧١ بالإفاقة الثانية حيث يصف الكاتب ما تفكر فيه مستخدماً ثلاثة أزمنة في تركيب الجملة : أولاً : "كانت ستسافر إلى بيروت ... فهل الفعل هنا برىء أي أنه تقرير المستقبل في الزمن الماضي من موقع المؤلف الآن ؟ أم أنه حدث لم يحدث ولم تسافر إلى بيروت لحضور جنازة زوجها ؟

ثم تبدأ الفقرة التالية بجملة اسمية لازمن لها : "الجنازة رسمية .. وهو أمر شديد الندرة في الرواية ، ويطل الفعل المضارع ربما للمرة الأولى في الرواية لوصف تفاصيل الجنازة في علاقتها بنسرين ، ليتحول ذلك الحدث رغم التفاصيل الواقعية الحاسمة إلى ما يشبه الرؤيا ، خاصة أن المقطع - وهو نهاية الفصل - ينتهي بمراها لباساً شاباً يافعاً فدائياً عندما تصيح : "باسم

فى الغوطة تحت "شجرة التفاح أقدم الشجرات أيضاً" يتبعها خروج آخر فى "شراع بلاريج" تمهيداً لخروج لا يحده المكان وإنما يتضمن "الخروج من لعبة" الحياة والسياسة معاً وفى نفس واحد.

يؤازر ذلك الخلل فى الزمن الأسطورى - والذى تبلوره عناصر أخرى يضيق المكان عن ذكرها - تلك الهوة السحيقة بين يومى "جنة عدن" و"الخروج من اللعبة" كما سبق أن أشرنا.

وللمكان قوة إحياء أخرى كالموقع السيتمائى المؤثر غير دوره فى إعادة صياغة الزمن الأسطورى.

يصف الكاتب فيللا زيزت الطوبجى بأنها ذات طراز معمارى "ليط" يوحى بعدم شرعيته تلك الزمرة من المتمركسين ، ويختتم وصف الأجزاء المتنافرة بـ "سور حديقته الأسود الذى الطراز القوطى الذى انتشر فى القرون الوسطى" والذى يشى بالقيود والقسوة والتخلف رغم كل التحرر الزائف والنعومة المفرطة والألوان الخادمة كالخرز الملون.

نتذكر ذلك السور عندما توصف ممرات المستشفى فى الفصل الأخير بالمراديب المظلمة ، وتحول صورة الممرضة إلى حارس تشيكوف الشهير

الأول فى أغنية الانطلاق" ، إلى المنفى أو الأرض (مصر) فى ليلة باسست ، وإن كانت الرواية وثيقة للقومية تتحرك أحداثها ما بين فلسطين ومصر وسوريا ولبنان . وتبدو فيللا زيزت الطوبجى فى الزمالك ليلة قيام ثورة يوليو كما لو كانت صحراء التيه التى تتوه فيها نسرين وتجاوزها الوحشة بين تيارات فكرية زائفة سقيمة ورغبة عارمة فى المتعة الفردية. (القطه باسست إلهة المتعة عند القدماء المصريين كما جاء بالرواية). الفيلا متسعة متشعبة ببارها وسلالمها وصالونها "الأحمر" بالدور العلوى الذى يلقى فيه أحدهم قصة عن آدم ، الذى لا يريد الآخر : حواء وإنما يريد ذاته متكررة ، ليصبح الكاتب الجو بمزيد من الشذوذ والآنثية فى سخرية محببة.

والحديقة مترامية الأطراف جزء من الصحراء (t) أيضاً إذ أن "اللمبات الكهربائية" التى أضاءت أشجارها هى "فاكهتها الوحيدة" . كانت نسرين إذن فى صحراء بها شئ من جنون الجحيم وخفة دم الأرض بعيدة تماماً عن ثورة ٢٣ يوليو وإن تأقت إليها.

ثم يحدث خلل طفيف فى ترتيب وقائع الزمن الأسطورى إذ تكون "جنة" على (الأرض) بعد الخروج الأول ، فصحراء التيه ، فـ "تعيد نسرين وإسماعيل أول مشهد غرام فى الخليفة"

فى : عنبر رقم (٦) حتى لكأن الباب
عندما يفتح لنسرين يصبح جزءاً من
مؤامرة عليها أو أحد تجليات هذيانها ،
إذ أين الحراس !؟

وعندما تصعد الجبل وإذا تتذكر
كلمة نيتشه عن "البطل الذى يعرف كيف
يموت" التى جاءت على لسان البطل
أحمد عبد العزيز لها فى خطابه الأخير
قبل استشهاده مباشرة فى فلسطين ،
يستحضر القارئ ، ذات موقف أحمد
وهو يقف على طريق جبلى تحفه
أشجار الزيتون وتحته الوادى ودير
ماريا إلياس أمامه ووراءه بيت لحم
مهد المسيح .. وفى سخرية محببة
يقول : هذا مكان يرضى عنه نيتشه .
فهل ياترى يرضى نيتشه عن ذلك
الجبل الذى على يساره مصانع أبى
زهبيل حيث ذكريات قتل العمال فالأطفال
فى بحر البقر ، وهل يرضى عن سقوط
نسرين فوق أحجار جبل المذنبين ،
جبل المقطم ؟

وعلى هذا المنوال تشبّع روح
المفارقة الرواية فى الفصل الواحد ،
وفى تراسل الفصول الخمسة بعضها
بالبعض ، وفى الفصل الأول : "أغنية
الانطلاق" تنقر حروف الطاء واللام
والقاف على سطح المشاعمر .
"فالانطلاق" مع الحبيب الأول من يافا
إلى القدس متحدية الأهل يتحول إلى

"طلاق" فعلى سهل فى نهاية الفصل .
وتتحول غنوة "طاق .. طاق .. طاقية رن
.. رن يا جرس" التى تتذكرها نسرين
وهى تعلق فى السقف فى انتظار
الانضمام صباحاً إلى الكفاح المسلح
تحت قيادة الشاب (!) ياسر عرفات ،
تتحول إلى جرس مرعب يجبرها على
"الانطلاق" إلى المنفى ، وباستدعاء
لعبة اطفال أخرى هى (عسكر وحرامية)
إذا "بطاق .. طاق" أو "طاخ .. طاخ"
"طلقات" رصاص فى صدر الأم ، وذلك
كله عبر توزيع مرهف للحروف واللعب
والموقف .

ويظل يلح السؤال إلى أين انطلقت
نسرين حورى ، وفى الفصل الأخير :
"الخروج من اللعبة" تطالبها إحدى
صديقاتها الفلسطينيات بالخروج من
الدولاب الخشبي الذى سجنّت نفسها
فيه ، وفقاً لقصة شعبية فلسطينية ،
لتنطلق إلى الحياة وممارسة دورها
الوطنى ، وهو ما يجعلنا نعود أدراجنا
إلى "أغنية الانطلاق" قبل اثنين
وثلاثين عاماً حيث يفلق زوجها زجاجة
النبيذ بقوة ، كأنه يخاف انطلاق المارد
من القمم ، بعد أن علم بتصميمها على
النضال المسلح ضد الصهاينة ، ويضع
الزجاجة فى دولاب المطبخ .

ويتحول سلك التليفون الذى كان
وكأنه جبل الحياة بين نسرين
وإسماعيل فى دمشق أيام جنة عدن إلى

مرت "مراجين البلع التي داعبتها في ضوء الشمس" في "جنة عدن"، وعندما صادقت "يوماً مشرقاً من أيام الربيع" قرب نهاية الرحلة استيقظت فيه لـ "تجد والدها ملقى على الأرض" آخر عهدا بالموت. وأى كائن مثل تسرين حورى عاش ما عاش، يستطيع أن ينتظر نتائج رحلة السادات إلى القدس ومراوغة لعبة السياسة.

وكان الحكمة التي أشرقت على وعى تسرين بأن "الربيع لا يأتى إلا مرة واحدة على الزهرة الواحدة" انسحبت على الوطن العربى كله، وعلى القاهرة التي شأغلته بأضوائها من فوق قمة جبل المقطم وطوال العمر.

وتتناقض سرعة السقوط الفعلى : "حين ارتدت أصدااء الصرخة من داخل الكهوف الجوفاء كانت قمة الجبل خالية" مع ما نص عليه مقال تسرين الأخير حيث الورقة "تتهاوى نحو الأرض بأشد ما يكون البطء كأنها تقاوم قانون الجاذبية"، وتتناقض أيضاً سرعة لحظة الموت الخاطفة مع الانتحار المعنوى و"زحف الزمن" الذى استمر على مدى فصلين. وهنا يلمس سلماوى أحد ملامح الموت المخيفة فى علاقته بالزمن ببراعة فنية بناها على امتداد الرواية بدقة أسرة.

سلك تليفون عصبى يخنق الحياة ويقطع صلة الرحم فى الفصل أو اليوم الذى يليه مباشرة.

وذلك الشراع الذى يحمل بالتصورات والذكريات والأمانى منتظراً ريحاً تاتى بإسماعيل وباسم، لتعيد تركيب تاريخ حياتها، فترى إسماعيل لا إبراهيم معها فى يافا. تلك الريح تتركها شراعاً مهدلاً ولا تاتى إلا ساعة يحين موعد خروجها من اللعبة لتحمل جسدها إلى سفح جبل المذنبين والمرضى.

ونأتى إلى آخر الرحلة، حيث يزورها صديقها أحمد سليمان (وهو الكاتب فى أغلب الظن) ويهدى تسرين - الزهرة الشاحبة اللون التى تنبت فى أفياء الجليل كما ذكر فى الفصل الأول، والمذكورة فى القرآن كما جاء فى "جنة عدن" - وردة حمراء فى أوج تفتحها فلاترى فيها تسرين إلا أوزاقاً تتهدل بعد حين، طال أم قصر، عطشى للماء وعلبتها الشفاقة ماهى إلا نعش، وإذا بها تودعه بـ "بقايا" دموع وإذا الكاتب يصف جسدها الذى هوى أسفل الجبل بـ "اليابس". غاض ماء الحياة كله بالوصول إلى آخر الرحلة، حتى آخر حبات العرق تفصدت على جبينها بدلاً من حبات الشمباتيا التى أغرقتها "ليلة باسئت" أوليلة المتعة فى مقتبل العمر



دعائى يفضح نفسه ويعلن عن غريته
فى ذلك التسيج الروائى المرهف ، على
سلاسته ، وبساطته المخادعتين .

ويا نسرين ها هو عرفات
رئيساً للدولة الفلسطينية فى
غزة وأريحا ، فهل مازلت ترنين
فى الأفق البعيد إلى يا قبا
والقدس ؟ هل مازال عقد الخرز
الملون يطوقنا وأين يأتري
باسم الان ؟

6

أعتقد أن "الخرز الملون" زاوجت
فى مفارقة عميقة بين قانون الحتمية
فى المعاسة المرتبط بالزمن المطلق
وبين الظرف التاريخى المرتبط
بالزمن النسبى وشروط اللخطة
التاريخية ، فنقلت بصدق ذلك الجو
الأسطورى الذى استنشقه جيل باكمله ،
وكان الكاتب أقرب إلى رصد تلك الروح
والتقاط ذلك الهواء العالق بالجو ، منه
مؤرخاً يدعى الموضوعية فى تحديد
سلبيات وإيجابيات المرحلة أو خطيباً
سياسياً ، ولذلك فإن أى كليشيه فنى أو

لقطتان من المشهد

حلمى سالم

حذار من رأى الواحد

التالية:

(١) يقيم الشاعر أمجد ريان افتتاحيته على نظرية ترى أن "الثورة الشعرية الأولى التى شهدها تاريخ الشعر العربى الحديث، هى ثورة الرومانسية العربية (المهاجر - الديوان - أبولو) التى طرحت مضموناً شعرياً جديداً لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى على مدى قرون طويلة، عندما أصبحت الذات مركز الإبداع الجديد ممتزجة بالطبيعة، وبالكون وبالمجتمع من خلال رافديها الأساسيين: العاطفى والوطنى".
والحقيقة أن هذه النظرية - فى رأى - تفتقر إلى الصواب، ذلك أن

يحتفل العدد الثانى من مجلة "الفعل الشعرى"، التى يحررها الشاعر الصديق أمجد ريان، بالعديد من القضايا التى تستحق المناقشة، والمسائل التى تحتاج إلى إعادة تقييم.

المحور الرئيسى للعدد يدور حول "تجربة التسعينيات فى الشعر المصرى". وهو المحور الذى قامت عليه افتتاحية المحرر. والواقع أن حديث أمجد ريان يثير العديد من الملاحظات، التى سأوجزها فى النقاط المحددة

"تجربة التسعينيات" التي سبى أنها تمثل "الثورة الثالثة" من ناحية ثانية (بما فى ذلك من قفز على تجربة الثعائنيات كذلك بالمررة). وهنا أصبح من الواجب تأمل الفكرة برمتها، بموضوعية بوسعة أفق:

إذا كانت ثورة الشعر الحر - كما أقول دائماً - هى أول هزة جذرية فى عمود الشعر العربى التقليدى، فإن معنى هذا أننا ما زلنا - بشكل عام - نعيش فى الإطار الأوسع لهذه الثورة الكبيرة، حتى وإن كنا - ك شعراء جدد - قد بدأنا منذ أواخر السبعينيات موجة كبيرة من موجاتها، وطوراً متقدماً من أطوارها، يضيف إلى إنجازات رواد هذه الثورة نقلات فنية وفكرية ملحوظة.

(٣) وعلى ذلك، فقد بات من اللازم إعادة النظر فى مفهوم "الجيل العدى" (كل عشر سنوات)، لأن هذا المفهوم ضال ومضلل، إذ أنه يفترض أن التجديد يقع بع كل طلعة عشرية من السنوات، وينطوى على تصنيف أفقى عرضى للتجديدات الفنية. ومن ثم، فنحن فى حاجة إلى طريقة جديدة للتصنيف: طريقة رأسية طويلة، ترى التحديث كقطاع طولى رأسى (شقى)، يبدأ - فى مسيرة الشعر العربى كله - من أبى نواس وأبى تمام والبحترى، ويمر بابن عربى والنفرى وأبى العلاء، ويمر بالديوان وأبوللو، وينتهى بالسياب

الثورة الشعرية الأولى فى تاريخ الشعر العربى الحديث كانت هى ثورة الشعر الحر (فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات). فقد ظل العمود الشعرى التقليدى سائداً وثابتاً، حتى كسرت ثورة الشعر الحر. وإذا كانت بعض المضامين الشعرية قد تغيرت عند المهجريين والديوان وأبوللو، فقد ظل شكل العمود الشعرى قائماً كما هو. ونحن نعرف بالطبع أن المضامين الشعرية الجديدة تختار أشكالها الجديدة، وما لم تختَر المضامين الجديدة أشكالها الجديدة يظل التغيير أو التجديد منقوصاً غير مكتمل. إن تغير المضامين وحدها لا يصنع تغييراً كاملاً. فلقد سبق أن دخلت على الشعر العربى مضامين جديدة، فى فترات مختلفة عديدة، لكن التغيير الجذرى لم يكتمل إلا حينما تطابق تغير المضمون مع تغير الشكل، أى حينما جاءت حركة الشعر الحر.

(٢) الثورة الثانية، عند أمجد ريان، هى ثورة "تجربة السبعينيات". وعلى الرغم مما فى هذه الفكرة من إغراء لى - باعتبارى واحداً من هؤلاء الذين يسمونهم شعراء السبعينيات - فإن الواضح أن أمجد ريان يمسوق هذه الفكرة لحساب بعض تجربة الشعر الحر لصالح التجربة الرومانسية السابقة عليها من ناحية، ولحساب

وعبد الصبور ومطر وحركة الحداثة الشابة بكل موجاتها المتلاحقة.

وإذا اقتصرنا على المرحلة الأخيرة من التحديث، التي بدأت بحركة الشعر الحر، فإن القوس الرأسى فيها لا بد أن يضم موجة الرواد، ثم الموجة التالية لها (عقيفة ودنقل وأبو سنة)، ثم الموجة الحداثية التي خطت خطوة كبيرة فى أرض الشعر الواسعة، وهى الموجة المسماة بالسبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، وما بعد ذلك من أفق مفتوح لا ينتهى ولا يستنفد. إن القوس، الذى فتحته حركة الشعر الحر لم يغلق بعد، فالألوان فيه تتعدد وتتقلب وتتجدد بدرجات متباينة. وهو لن يغلق إلا إذا انتقلت بنا حركة جذرية كلية أخرى، عن كل هذا الأفق، وهو ما لم يحدث بعد.

(٤) نأتى إلى "شعراء التسعينيات" (الذين يراهم أمجد ريان الثورة الثالثة) لتتأمل ملامح تجربتهم فى رصد الصديق أمجد. والواقع أن المرء لا يرى جديداً كيفياً فى الملامح التى ساقها أمجد كعلاقات على التمييز والفرادة والاختلاف، لأن معظم هذه الملامح هى إنجازات شعر الرواد، بتجربة الحداثة (السبعينية):

إن "دخول المعيشى واليومي للنص" ملمح بدأ مع رواد الشعر الحر (نتذكر عبد الصبور)، وتنامى بقوة عند شعراء

السبعينيات، حتى صار ركناً أساسياً من أركان التحديث. أما "فقد الانتماء إلى المنظومات الفكرية التى انهارت" فهو الصفة التى طالما ألصقها النقاد بشعراء السبعينيات. وقد أكد شعراء السبعينيات مراراً - شعراً ونظراً - أنهم لا يتبعون إطاراً فكرياً حديدياً جامداً مسبقاً. وبخصوص "نفى الهوية المحلية أو القومية" فلست أعرف كيف يكون هذا النفى سمة من سمات الفرادة الشعرية، فضلاً عن أن هذا النفى فى الحقيقة غير حاصل فى نصوص الشعراء أنفسهم، لأنه - ببساطة - مستحيل، حتى لو زعم الشعراء الشباب أنفسهم غير ذلك.

إن كل نص - مهما كان - هو تعبير عن هوية، بما هو نص لغوى. لكن الغريب أن أمجد ريان يجزم قطعياً بأن "الشاعر الجديد ينفى الهوية لأول مرة فى تاريخ الكتابة الشعرية". وأتعجب: كيف يكون ذلك مزية لأحد؟ ناهيك عن أن يكون مزية لشاعر أو مبدع؟ وكيف يكون علامة صحة وتجاوز؟

"افتقاد التواصل الإنسانى" كان إحدى السمات التى وسمت الحركة الرومانسية، وحركة الشعر الحر. هل نتذكر حجازى "هذا الزحام لا أحد"، وهل نتذكر تجربة عبد الصبور كلها؟ و"تحطيم جذور التصديق الذى لا يتسرب إليه الشك" كان ملمحاً من

ملاحم إيليا أبو ماضي، ثم معظم عبد الصبور، وملحاً من ملاحم تجربة السبعينيات (استخدم تعبير "السبعينيات" مؤقتاً).
ومثلما استغربنا نفى الهوية نستغرب فكرة "رفض كل أشكال المعرفة"، فهل يمكن أن ينتج هذا الرفض إنساناً، ناهيك عن أن ينتج شاعراً؟ فإذا كان رفض المعرفة (كما عاد أمجد ليشير) ليس سوى "رفض لمعناها الكلي والمطلق" فهي إذن ليست جديدة، لأن هذا الرفض سمة من سمات الشعر الحدائى كله. كذلك فإن الحسية

أو الجسدانية كانت - ولا تزال - عماداً من أعمدة تجربة الحدائى كلها، منذ أدونيس ومطر حتى شعراء السبعينيات. أما "العابر الجزئى التفصيلى" فهو عمل قسم كبير من شعراء السبعينيات (عبد المقصود عبد الكريم، عبد المنعم رمضان، أمجد ريان، محمود نسيم)، بل هو عمل قسم كبير من الرواد (سعدى يوسف مثلاً)، وقسم كبير من عمل الثمانينيات (إبراهيم داود مثلاً). وإذا كان "العابر" يحمل فى تضاعيفه معنى الوجود كله فهو ليس عابراً، وليس بعيداً عن المعانى الكلية، لأنه لا يمكن لأى شعر أن يبتعد - بطريق أو آخر - عن المعانى الكلية.

كما كان "نقض الأنماط الموسيقية ملاحم إيليا أبو ماضي، ثم معظم عبد الصبور، وملحاً من ملاحم تجربة السبعينيات (استخدم تعبير "السبعينيات" مؤقتاً).
ومثلما استغربنا نفى الهوية نستغرب فكرة "رفض كل أشكال المعرفة"، فهل يمكن أن ينتج هذا الرفض إنساناً، ناهيك عن أن ينتج شاعراً؟ فإذا كان رفض المعرفة (كما عاد أمجد ليشير) ليس سوى "رفض لمعناها الكلي والمطلق" فهي إذن ليست جديدة، لأن هذا الرفض سمة من سمات الشعر الحدائى كله. كذلك فإن الحسية أو الجسدانية كانت - ولا تزال - عماداً من أعمدة تجربة الحدائى كلها، منذ أدونيس ومطر حتى شعراء السبعينيات. أما "العابر الجزئى التفصيلى" فهو عمل قسم كبير من شعراء السبعينيات (عبد المقصود عبد الكريم، عبد المنعم رمضان، أمجد ريان، محمود نسيم)، بل هو عمل قسم كبير من الرواد (سعدى يوسف مثلاً)، وقسم كبير من عمل الثمانينيات (إبراهيم داود مثلاً). وإذا كان "العابر" يحمل فى تضاعيفه معنى الوجود كله فهو ليس عابراً، وليس بعيداً عن المعانى الكلية، لأنه لا يمكن لأى شعر أن يبتعد - بطريق أو آخر - عن المعانى الكلية.

كما كان "نقض الأنماط الموسيقية

السابقة" الإنجاز الرئيسى لحركة الشعر الحر، كما كان واحداً من إنجازات السبعينيات والثمانينيات (إطراح التفعيلة، واعتماد النثر)، بل إنه كان إنجاز رواد سابقين مثل أدونيس. وقبل ذلك كله هو إنجاز أحمد زكى أبو شانى ومحمد فريد أبو حديد وحسين عفيف وجبران خليل جبران ولويس عوض وغيرهم. بل إن بعض شعراء السبعينيات الذين لم يتخلوا عن التفعيلة، كان عملهم التفعيلى ينطوى على نقض الأنماط الموسيقية التفعيلية السابقة.

وهنا يتوجب على أن ألفت نظر الجميع إلى أننا ينبغي أن نحذر الوقوع فى التطرف المضاد: فإذا كان التقليديون يتطوفون بربط الشعرية بالوزن، فإننا لا يجب أن نتطرف - إلى الجانب المقابل - لربط الشعرية باللاوزن.

(٥) إن "العقدية المشرية" ليست "شرعية شعرية" فى ذاتها. فالشرعية الحققة هى "الشعرية" فقط. وهذه الشعرية تتوفر فى القطاع الطولى الشقى بشكل صحيح وصحى وتواصل، لا فى القطاعات العرضية التى تمنح الكثير من الزائفين شرعية زائفة، سوتان ماتزول بقليل من الفحص والامتحان.

كما أن الشعر عديد وكثير، ويأتى

الهادرة، القافية الوفيرة، اللعب اللغوي والحروفي بالصوتيات والجناسات الكاملة والناقصة، ابتداع أبيات شعرية تقليدية تتخلل بنية النص (وهي أبيات مؤلفة في الأغلب من قبل الشاعر، والقليل فيها مقتطف)، الميل إلى اللغة المتينة الجليلة (بل والقاموسية أحياناً)، واستخدام النثر متقاطعاً مع البنية الموسيقية العامة.. وغير ذلك.

شاع عن تجربة الحداثة الشعرية المصرية الجديدة اتهامها بالعديد من المعايير، لكن أهم تهمتين كانتا: القموض والتعالى على قضايا الواقع الساخنة. والاستغراق في المرجعية العربية وتجاهل المرجعية المحلية المصرية.

ولقد جسد "لانيلا لالنيلا" دحضاً جليلاً لهاتين التهمتين مما.

في مايتصل بمسألة القموض، يمكننا من الناحية النظرية أن ندرك هذا الاتهام بقولنا إن معظم شعر الحداثة - وشعر حسن طلب خاصة - ليس غامضاً كما يدعى المدممون، وأن جوهر الأمر هو أن الطريقة التقليدية للتلقى تباعد بين النص ومستقبله. وفي حين تغيرت الذائقة الشعرية وتطورت الطرائق التعبيرية ظلت الذائقة النقدية والطرائق الاستقبالية على حالهما القديم.

فإذا تجاوزنا الناحية النظرية،

من منابع عديدة. ولابد أن نحذر من خطر الوقوع في عقيدة ثابتة ترى أن الشعر يأتي من منبع واحد ووحيد. لقد كان التقليديون ينطلقون - في مواجهتنا - من هذا الاعتقاد الجامد بأن الشعر هو الذي يأتي من منبع محدد فحسب (هو نبعهم). وكنا - ومازلنا - نقاوم هذا الاعتقاد، لما فيه من استبداد وضيق أفق. ولا ينبغي أن نغف اليوم في نفس المحظور القاتل.

النيل يتحدث بالعربية

جاء ديوان "لانيلا لالنيلا" للشاعر حسن طلب في وقته تماماً: تجسيدا لتجربة وتوحيها لخبرة، ومجيباً عن أسئلة واتهامات، وختاماً لأسلوب وطريقة.

يعد "لانيلا لالنيلا" - الصادر عن دار شرقيات بالقاهرة - علامة على عمل حسن طلب كله، لأنه يحتوى على مجموعة من القصائد التي امتدت أزمان كتابتها على العشرين عاماً الأخيرة (١٩٧٣ - ١٩٩٣)، دارت كلها حول محور واحد، هو "النيل". وعلى ذلك فالديوان يقدم ما يشبه "يانوراما" خبرة الشاعر الفنية والفكرية، تتجلى فيها ملامح الشاعر بوضوح: الموسيقى



"أقسمت بمائك ينيلُ

بكل حرام مسكر

الأدع القطرة منك تيلُ فمي

ما بقي الأجلافُ على الأكتاف

وما حكمَ العسكرُ"

وها هو يدين الإرهاب السياسي

والفكري، داعياً إلى التسامح، الاجتماعي

والفكري، الذي ميز المجتمع المصري

على مر العصور:

"نحن الناجون من العار

نيليون جنوبيون

بناة مساجد

نوبيون أطباء نحاتون

دقهليون رواة قصائد

من حوليات مدينتنا:

غارة رمسيس وطرد العبرانيين

شماليون رعاة مدارس

مخترعون رعاة كفافس

ساسة أمصار"

وها هو - ليس أخيراً - يفضح تواطؤ

ورأينا الديوان الذي بين أيدينا،

وجدناه يرد - بشكل تطبيقي عملي -

على هذا الاتهام رداً ناصعاً، مؤكداً خطأ

الفكرة الشائعة حول تعالي شعراء

الحداثة على قضايا واقعهم الاجتماعي

والسياسي، وغرقهم في اللعب الجمالي

الخالى من القيمة الفكرية.

ذلك أن قصائد الديوان كلها مشغولة

بالتعرض لمثل هذه القضايا بصراحة

ووضوح (وبنبرة خطابية في بعض

المواضع). ويكفي أن نلقى نظرة عابرة

على القصائد، لنجد هموم الوطن طافحة

حاضرة، فيها هو يثير قضية العدل

الاجتماعي:

"هل ينقذ النيل صدي؟"

هل يستمر الليل في طهو المجاعة؟"

وها هو يرفض الاستبداد رفضاً يكاد

يكون عديمياً، مشيراً إلى "غرابة الإنسان

في وطنه، حينما ينهار العقد الاجتماعي

بين المواطن والنظام السياسي:

الطبقات الاجتماعية التى ظهرت على سطح المجتمع، بدون أصول صحية، لكى تخرب قيمة الجميلة وتشوه إنجازاته الكبيرة، مقدمة بذلك أعظم المعونة لأعداء الوطن:

فيا ترى الخائن من يكون؟

مائى الذى يهرب فى مدى الصدى منى؟

أم المسخ الذى دنس تاريخى
الذى باع انتصاراتى
الذى خيَّب ظننى؟

أما فى مايتصل بالمسألة الثانية التى يدحضها هذا الديوان، وهى الشائعة التى ترى شعراء التجديد - وطلب فى قلبهم - قد انصرفوا كلية إلى النهل من المرجعية العربية، متجاهلين المرجعية المصرية، فإن بإمكاننا أن نتساءل من الأصل عما إذا كان ثمة تفضيل مسبق أو تمييز مبدئى لمرجعية بذاتها عن مرجعية أخرى؟ وهل هناك مصدرية مطلوبة لذاتها - أو لشرف طبيعى فيها - قبل النص نفسه؟ المؤكد فى الأمر أن المرجعية المصرية فى ذاتها ليست دليلاً على الشعرية المتجاوزة، وأن المرجعية العربية فى ذاتها ليست دليلاً على الشعرية التقليدية الراكدة، فالمناط الوحيد فى كل ذلك هو الشعر نفسه، وعلى أية حال، فإن ديوان حسن طلب هو خطاب "مصرى" طويل، يقيم

قصائده على بطل أساسى هو "النيل"، حتى تبدو النصوص جميعاً سيرة للنيل وحواراً معه، ونضالاً ضده وبه ومنه. النيل، هنا، ليس مجرد مجرى مائى، ولا مجرد مكان للخصوصية، بل هو قبل ذلك حياة ومجتمع وناس وصراع مواطنين:

دائرة صفراء تحيط بمجرى النهر
ودائرة حول الكوخ
ودائرة سوداء تحيط بسادات الوطن
العبد

، عبيد الوطن الحر،
والنيل عمران قديم، بما يشتمل هذا العمران القديم عليه من بزوغ فجر التوحيد على الضفتين:
"لنيل هيمنة"
وقد سطعت عليه من بشتس الشمس
وارتفع الضحى.

والواقع أن هذه "التيمة المصرية" عند حسن طلب ليست مقصورة على ديوانه هذا "لأنيل إلا النيل"، بل أنها مثبتة فى عمله السابق كله، وخاصة ديوانه "أزل النار فى أيدى النور"، وفى عمله الفكرى غير الشعرى كذلك، ولا سيما فى دراسته للماجستير ذات الموضوع المتفرد "أثر الفكر المصرى القديم على الفكر اليونانى القديم". على أن خبرة الشاعر - هنا - جعلته لا يضع هذه "التيمة" المصرية فى تعارض مع "التيمة" العربية، كما يفعل



بعض المدنفين بالخصوصية المصرية المفرطة، بل يضمهما في تضافر متين ونسيج متقن. نأتى، أخيراً، إلى أن هذا الديوان جاء تنويعاً لوجهة وختاماً لطريقة. لنقول إن تجربة حسن طلب (وهى طويلة وعريضة) قد وصلت، فى ظنى، مع هذا الديوان، ومن قبله "آية جيم"، إلى نقطة ذروة مكتملة مكثفية، تتطلب البحث عن سبيل جديد طازج، لم يطرق.

الواضح أن الدائرة - التى جسدت شعر المرحلة السابقة - قد أشبعت أو انفلقت، ووصلت إلى استنفاد تام لأغراضها: الفخامة اللغوية، والبهاء الجمالى الكانتراشى، والازدواج بين التراثى والعصرى، بين القاموسى والدارج، التقابلات اللغوية والنحوية والموسيقية الماهرة، وغير ذلك من ملامح وتقنيات غزيرة تميزت بها

ولعل وقفة التأمل التى يعيشها حسن طلب حالياً تكون مصداقاً على أنه يدرك هذه الضرورات، وأنه على أهبة الانتقال بتجربته الكبيرة نقلة كبيرة، تضع إضافةً أخرى فى مسيرتنا الشعرية التى لاينبقى لها أن تقر فى أقفاص، حتى لو كانت هذه الأقفاص من ذهب.

عزیزی علی سالم

عبد المنعم الباز

لم أتردد كثيراً في إخراج الجنيهاات الثلاثة من جيبى وإعطائها لبائع الصحف لأشتري كتابك "رحلة إلى إسرائيل".

في الحقيقة يا أستاذ على تفاصيل الرحلة لم تكن تهمنى، فالكتب عن إسرائيل كثيرة كما تعلم، فقط كنت أريد معرفة: "لماذا يركب كاتب كبير مثلك سيارته متجهاً إلى إسرائيل؟" فانت طبعاً لم تكن تبحث عن جهة تنشر إنتاجك مثل بعض أرباع الموهوبين ولا تحتاج بعض أضواء الشهرة لكي تقوم بهذه الرحلة "المسرحية". وبالتأكيد كنت تتوقع ردود فعل قبيلة الكتاب والمثقفين الرافضة للتطبيع

مع إسرائيل، إذن لماذا؟

في الصفحة الثامنة من كتابك وجدتك تقول "في نهاية عام ١٩٩٣ وبعد إعلان اتفاقية أوسلو مباشرة بين الإسرائيليين والفلسطينيين وأعلنت أنني أفكر في زيارة إسرائيل بسيارتي لتأليف كتاب يجيب عن سؤالين: من هم هؤلاء القوم، وماذا يفعلون؟"

حسناً هل هذا هو هدف الزيارة؟ وهل الإجابة على هذين السؤالين مستحيلة أو حتى صعبة للغاية دون زيارة إسرائيل؟ على أية حال لقد بحثت جيداً عن إجابة السؤالين بين صفحات الكتاب بل بين سطوره فلم أجد سوى تفاصيل الرحلة وبعض التدايمات

الإسرائيليون الذين نعرفهم شعب كامل مجند احتياطياً في جيش الدفاع (الذي يهاجم دائماً) يحتلون الجولان وجنوب لبنان وغزة والضفة الغربية وبقية فلسطين أيضاً والله العظيم. (أليست هذه إجابة على سؤالك الثاني: ماذا يفعلون به؟).

أتكلم عن إسرائيل اليوم ولاداعي لتذكيرك بأشياء صغيرة لاتهمك مثل دير ياسين وبمر البقر وكفر قاسم والحرم الخليلي. ترى هل نصب كل كبراهيتنا لأعمال إسرائيل على حزب الليكود الشرير كما تفعل أنت؟ قلت من بين ماقلت إنني لا أخيل نفسي أزور إسرائيل في حكومة شامير، كما لا أتصور إسرائيل بغير حزب العمل ص ١٥٥.

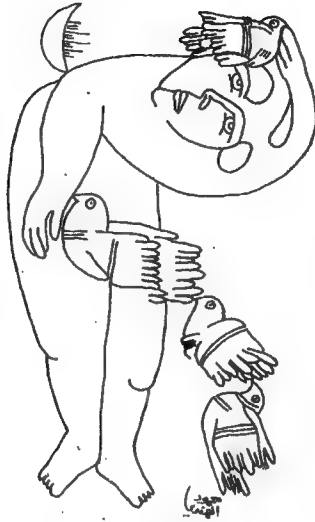
لماذا ياسيدي فعلى حسب قولك لنا "لاتفصلنا عن إسرائيل حقول الألغام ولكن طرق معبدة مشيت عليها بسيارتى ذهاباً وإياباً" ص ١٧٣. إن حكومة شامير لن تقوم بتفليم طريقك خاصة وقد كتبت عن عوفر الذي تقيم أسرته في حيفا من مئات السنين ص ١٤٢ متجاهلاً، أنه لا يكاد يوجد أصلاً من زعماء إسرائيل ومؤسسيها يهود فلسطينيون أو حتى يهود عرب وأن السيد هرتزل بالتأكيد لم يكن من "هنا".

لكن أنت لك منطقك الواضح "أنا هنا

الفكرية الحرة من حكامنا العسكر وعقلية أهل دمياط ومناخ الشك بين الشعوب الذي تصنعه الدعاية.. إلخ.

وفي إجابتك على السؤال الدائم داخل إسرائيل قلت "جئت في رحلة سلام دعماً للسلام الإسرائيلي الفلسطيني" ودعماً لاتفاقية غزة أريحا أولاً ص ١٤٦ حسناً ربما ستجيب في كتاب آخر عن هذين السؤالين الهامين؟ كلا لا يبدو ذلك فانت تكتب "زيارتى قصيرة للغاية لاتتيح لى أن أصف الإسرائيليين بأكثر مما يستطيعه راكب سيارة سريعة تمر بجماعة من الناس" ص ١٧٣، ومع ذلك فإن الإسرائيليين، الذين شاهدناهم من سيارتك السريعة على صفحات كتابك، أناس طيبون مضيافون وأكثياء ويدعون للسلام. بل ويحبون المصريين لمجرد أنهم مصريون. كل العرب اليهود الذين قابلتهم، هل تذكر الصعيدي القديم الذي كان على استعداد لأن يموت من أجل شخص كل مايربطه هو أنه "بلدياته" "أنا بلدياتهم"!! إن علامات التعجب من عندي إن هناك شيئاً خاطئاً في الأمر.

الإسرائيليون. الذي نعرفهم يأتون من بقايا الاتحاد السوفيتي وأوروبا وأثيوبيا والولايات المتحدة ليتم غرسهم في الأرض العربية (أليست هذه إجابة على سؤالك الأول: من هم هؤلاء القوم؟).



الآن وأنت هنا الآن وعلينا أن نبحث عن الطريقة التي نعيش بها معاً في سلام هنا والآن* ص ١١٦. متجاوزاً ببساطة حقيقة أن الأمور قابلة للتغيير، دائماً قابلة للتغيير وأن لحظات الخراب العربي الحالية ليست أبدية. فلماذا في هذه اللحظات السوداء بالذات (هنا والآن) علينا أن نوقع اتفاقات سلام أبدية؟ وإذا كان السياسيون نتيجة حساباتهم الخاصة لامتحانات اللحظة وتوازنات القوى يهربون إلى التوقيع على اتفاقيات ثم

يجتمعون للاتفاق على معنى الاتفاقيات التي وقعوها فهل نتنازل كمثقفين من وضوح رؤيتنا للحق والباطل .. للخير والشر؟ وإذا كانت يدنا قد كبّلها التفكك العربي والسجون العربية والغباء الحكومي العربي فهل نواصل باللسان والأقلام الحرب العقلية التي تلعبها أنت إلى أن تتحرر اليد أم نذهب جميعاً إلى إسرائيل لنعطى أصواتنا لحزب العمل؟

١٩٩٤/٩/٢

مسرح الثقافة الجماهيرية إلى أين؟

محمد صفوت عبد الكريم

وأثار مهرجان هذا العام العديد من التساؤلات وعلامات الاستفهام حول مستقبل مسرح الثقافة الجماهيرية؟.

جحا في المزاد (فرقة منفلوط)

في الليلة الأولى من ليالي المهرجان قدمت فرقة بيت ثقافة منفلوط المسرحية "جحا في المزاد" تأليف عبد الفتاح البية، إخراج مجدى عبيد. وقد نجح المخرج في استخدام خيال الظل والغناء الشعبى والديكور البسيط معتمداً على الشكل الملحمى ومستلهماً التراث الشعبى وما له من دلالة وحضور قوى عند الجمهور فى تقديم

أقيمت فعاليات مهرجان المسرح لفرق البيوت فى الفترة من ٨/١١: ١٩٩٤/٨/٢١ على مسرح قصر ثقافة أسيوط المصيفى حيث قدمت إحدى عشرة فرقة من فرق بيوت الثقافة على مستوى الجمهورية أحد عشر عرضاً.. وأقيمت إحدى عشرة ندوة شارك فيها د. أشرف عطية، محمد الستار الخضرى، أمير سلامة، عبد الفتى داود، حسام عطا.. ومن أعضاء لجنة تحكيم المهرجان د. أحمد العشرى، حسن سعد. صفوت شعلان، وعدد كبير من عشاق المسرح وهوائه وقد شهدت الندوات حواراً واسعاً حول العروض والعديد من قضايا المسرح وهمومه ومشكلاته

عرض جيد اتسم بالبساطة والتلقائية بعيداً عن التمثيل المليودرامي والمبالغة وهو عرض استطاع بدفئته أن يجعل مشاهديه جزءاً من العمل المسرحي من خلال شخصية "جحا" ليسخر من الكثير من أمور واقعنا المعاصر ومتناقضاته (الخصخصة - التطبيع مع العدو الصهيوني..)

مستمعينا بصور ناجي العلي التي أضفت على العرض طابعاً سياسياً ساخناً، جعل العرض فرجة شعبية أثارت جدلاً واسعاً في الندوة التي أقيمت عقب العرض.

ومما يحسب لمخرج هذا العرض قدرته على توظيف القدرات الفنية لأعضاء الفرقة في تقديم اثنين من الشباب/ حسام عبد العزيز، الذي كتب أشعار المسرحية والملحن إسلام ميرغني. وهي خطوة لاكتشاف مواهب جديدة من خلال مسرح الأقاليم.

نهرة الوقت

"بيت ثقافة بنى مزار" (المنيا)

استطاع مخرج هذا العرض حمدي طلبه أن يستغنى عن مسرح العلية الإيطالي ليقدّم عرضاً وسط صالة المسرح التّف حوله الجمهور معتمداً على نص قام أعضاء الفرقة بجمع مادته من التراث الشعبي في منطقة البهنسا

وصنفها جلال عابدين ليقدّم منها نصاً مسرحياً جيداً لي طرح فكرة الحل الجماعي لأية أزمة، وقدرة الشعب على التغيير وتحقيق الحلم.

وفي عرض اتسم بالصدق والبساطة فقدّمت فرقة بنى مزار احتفالية "تنويعاً على بحر التواء" تحت اسم "مهرة الوقت" من خلال تشكيلات ذات دلالة بالغة الحيوية من مفردات البيئة الشعبية إلا أن المخرج في النهاية قدم سهرة في شكل سامري احتفالي.

"الشحاتين"

فرقة بيت ثقافة "بدواي" (المنصورة)

فرقة بدواي إحدى فرق محافظة الدقهلية تمتلك عدة عناصر شابة ذات طاقات وقدرات إبداعية قد لا تتوافر لكثير من فرق الهواة عن نص كتبه عزت عبد الوهاب مأخوذاً عن "ملك الشحاتين" لنجيب سرور قدم المخرج ناجي الدسوقي - بعد إدخال بعض التعديلات من خلال عملية الإعداد على نص عزت عبد الوهاب عرضاً مسرحياً بسيطاً غلب عليه الطابع المليودرامي.. حيث كان هناك خلل واضح في بنية النص نتيجة عملية الإعداد، فقد اعتمد العرض على المبالغات والتحويلات غير المبررة درامياً وكانت الصدفه وحدها

هى المحرك لكثير من الأحداث- والمواقف رغم اعتماده على الغناء و"التطريب" لإثارة عواطف الجمهور. ومحاولة المخرج تقليد قفشات القطاع الخاص فى المبالغة فى الإضحك كان على حساب القيمة الرئيسية فى العرض. ليصل العرض إلى نقطة نهايته والتي بدأ معها المخرج متشائماً فاقداً الأمل فى التغيير بل فاقداً لكل آماله فى قدرة الجماهير على مواجهة الظلم ليسدل الستار على مشهده (الرؤوس مطاطة).

"سندباد"
بيت ثقافة مفاغة - المنيا-
تأليف: شوقي خميس، إخراج حسن رشدى.

أضاف حسن رشدى إلى نص شوقي خميس "سندباد" فكان عبارة عن قصيدة تعبيرية معتمداً على الصوت الدافئ لأسامه طه. قدمت فرقة ثقافة مفاغة عرضاً يعميل إلى المليودراما غطت فيه شاعرية النص على القمة الرئيسية التى أراد المخرج أن يوصلها إلى جمهوره وكان ديكور نهلة عبد الحكيم لا يحمل أى- دلالة الأمر الذى جعل المتلقى كأنه أمام ثلاثة نصوص- متناقضة مع النص الأصلي بل كانت عبثاً عليه - النص بعد عملية الإعداد.

النص الأصلي- الغناء غير المتفق مع أحداث العرض.

"مآذن المحروسة"
فرقة المحمودية (البحيرة)
فى عرض امتد أكثر من ساعتين ونصف قدم أسامه حسنين نص "أبو العلا السلامونى" "مآذن المحروسة" وهو يعد من النصوص الأولى التى تعتمد على شكل السامر. وهو النص العربى الوحيد الذى يظهر فيه رجل الدين موافقاً على الفن إذا كان يحتوى على حس أخلاقى ووطنى وقد اعتمد المخرج على الملابس والديكور والموسيقى بشكل لافت للنظر الأمر الذى أثار تساؤلات عن تكاليف هذا العرض وقدرة ميزانية أحد بيوت الثقافة على تحمل كل هذا: ولماذا؟ وهو من العروض التى تدعو

"يا طالع الشجرة" فى زفتى (غربية)

كان اختيار المخرج حسنى أبو جويلا لنص توفيق الحكيم ليقدمه على مسرح أحد بيوت الثقافة وتحديدأ فى مدينة "زفتى" مغامرة لأنه من النصوص الذهنية حيث يحتوى على قدر من التعقيد ويقوم أساساً على بنية التعارضات ويدور حول فكرة الخلق وامتداد الوجود الانسانى وهو عرض ملئ بالرموز والدلالات حتى أصبح عرضاً لصفوة المثقفين- إلا أن المخرج نجح إلى حد كبير فى توظيف قدرات الممثلين الإبداعية وقدرته أيضاً على التبسيط لكسر حاجز الغموض .

"الهلافيت"

(فرقة الفشن المسرحية).

من أكثر نصوص محمود دياب التى قدمتھا الثقافة الجماهيرية قدرة على الاستجابة لاحتياجات الناس فى الريف أن تتعرض لقضية التفاوت الطبقي والوصول إلى السلطة بصورة هزلية تعتمد التقمص .

فقدم سمير الخليلي ، مخرج العرض "الهلافيت" فى صورة كاريكاتورية أدت إلى عدم إقناع المتفرج وفقدان تعاطفه مع الهلافيت الذين أصبحوا - كممثلين للفلاحين- مثار سخرية .

"فرقة بلبيس"

- الشرقية- "الحلم يدخل القرية"
لسعد مكاوى

قدم سمير عامر مخرج العرض "الحلم يدخل القرية" تحت عنوان "المهدى المنتظر" والنص يقوم على فكرة المخلص الفرد الذى ينتظره الناس ويتعرض النص لاستغلال السلطة لهذه الفكرة لتحقيق أهدافها - وكان للمخرج موقف من ولادة الانثى وهو هنا يكرس مفهوماً ضد المرأة حين يرفض فكرة أن يكون المهدى (الخرافة) أنثى...

"عائلة توت"

(الفيوم)- بيت ثقافة سنورس-

هو العرض الوحيد فى المهرجان الذى قدم نصاً من المسرح العالمى للكاتب المجرى استيفان أوركين من إخراج عزت زين الذى نجح من خلال الديكور المعبر وقدرات الممثلين العالية أن يقدم عرضاً يحمل موقفاً واضحاً ضد الديكتاتورية وإن كان قد قصرھا على الشيوعية.

"ياما فى الجراب يا حاوى" أبو تشت (قنا)

فى شكل دائرة التف الجمهور حول فرقة بين الثقافة أبو تشت فى صالة المسرح ليقدموا "ياما فى الجراب يا حاوى" لصالح بسعد، وهى ثلاث

يقدّم عروضاً جديدة تعبر عن واقعنا وهمومه ومشكلاته بقدر ما كانت العروض قراءة في الماضي ومحاكمته . * كان ضعف الميزانيات قد حال دون إتاحة الفرصة أمام الفرق لحضور عروض المهرجان أو حتى حضور المخرجين ليشاهد كل منهم ما يقدمه الآخر.. والنتيجة هي أن البعض يقدم نفس العروض بنفس الأخطاء وتظل الدائرة مغلقة على عدد قليل من النصوص المكررة والمعادة .

* كان القاسم المشترك في ندوات المهرجان هو الحديث عن أزمة النصوص المسرحية ويبدو أن الحل أو حتى المحاولة للخروج من علق هذه الأزمة هو تشجيع فكرة التأليف الجماعي .

* إن عدداً كبيراً من عشاق المسرح وهواة في الأقاليم ولا تربطهم بالمواقع الثقافية أية رابطة وهم مجموعة من المثقفين بحاجة إلى رابطة أو شكل تنظيمي يشاركون من خلاله في رسم ملامح صورة المستقبل للمسرح والمشاركة الفعالة في صياغة توجهاته لذلك ندعو إلى عقد مؤتمر عام لهواة المسرح في الأقاليم على غرار مؤتمر أبناء مصر في الأقاليم تكون له أمانته . التي تشارك إدارة المسرح في مناقشة كافة قضايا المسرح .

حكايات من ألف ليلة وليلة وقد استطاع بس ضوى المخرج الذي يخوض هذه التجربة لأول مرة معتمداً على فكرة اللعب والتشخيص وكسر حاجز الإيهام مستلهما التراث الشعبي أن يقدم عرضاً اقترب بشكل سريع من الصراع العربي الاسرائيلي والحيلة لإخراج العرب من ديارهم وسرقة أموالهم.

"البرواز"

بيت ثقافة رأس سدر (جنوب سيناء)

في الليلة الأخيرة من ليالي المهرجان قدمت فرقة رأس سدر "البرواز" تأليف كرم النجار لمخرجه أحمد عجيبه ويقوم على فكرة مكاشفة الذات عند تعرضها للاحتجاز نتيجة فعل خارجي ليكشف عن انفصال الذات داخلياً وخارجياً وهو يشبه إلى حد كبير "سكة السلامة".

ثلاثون عاماً

على مسرح الثقافة الجماهيرية وفي ضوء هذه العروض ومادان من مناقشات في الندوات تبرز عدة ملاحظات.

* أن غالبية العروض التي تقدم على مسرح الثقافة الجماهيرية منذ ثلاثين عاماً مازال المخرجون يدورون في فلكها ومهرجان هذا العام لم يقدم اسماً جديداً في مجال التأليف المسرحي ولم

الحداثة ليست طبقاً مسموماً

تعقيب على بيان (الحداثة تستهدف تدمير الوجودالعربي)

ميلاد زكريا يوسف

والإبداعى لى مجتمع من المجتمعات أى أن لكل مجتمع حداثته، ولكل مجتمع الأطر التى تحكم رؤيته للعالم وتنظم علاقته بما يحيطه... إلا أنه يناقض نفسه ويؤكد لنا أن للحداثة تنظيماً لا يقل خطورة عن التنظيمات الخارجة على القوانين والأعراف الإنسانية .

الحداثة بالمفهوم الذى طرحناه هى حياة كاملة وبالتالي لا يمكن استيرادها.. ورغم أنه قد أكد أنه لن يتعرض للحداثة الإبداعية إلا أنه فى بيانه نسى نفسه وانطلق يسوق أمثلة لدى أدونيس وكمال أبو ديب ، وهى أمثلة فى مجملها تؤكد على الفردية

لا ندرى إلى متى سيظل مثقفونا يبحثون عن معارك وهمية.. ففى الوقت الذى يثار فيه الجدل حول رؤى جديدة للواقع الفكرى والإبداعى، تطالعنا هذه الهجمة الساذجة على الحداثة من قبيل الشاعر اسماعيل عقاب، الذى بدأ بيانه بإطلاق حكمه بخراب الإبداع.. ورغم أنه يؤكد أنه لا يتعرض بهجومه للحداثة فى الإبداع والنقد وإنما يتعرض للحداثة كاتجاه فكرى ، ويؤكد إيمانه بأن لكل عصر إبداعاته التى تنبثق من واقعة.. إنه إذن يتفق معنا أن الحداثة هى اتجاه حياتى كمحصلة نهائية للشكل الاجتماعى والسياسى والأخلاقي

على أنه شكل من أشكال السلطة.

إن الأستاذ اسماعيل عقاب بحاجة إلى تواصل جديد مع الإبداع الجديد ، إذ يبدو لى أن قراءاته توقفت عند حد معين. فكلنا يعرف الآن أن الفن - الشعري خصوصاً - قد تجاوز إشكالية اللافهم من خلال التخلص من الرؤى المجازية .. وأصبحت هناك لغة جديدة للكتابة تستمد مادتها من معطيات الواقع، وما قصيدة النثر - مع تحفظي أيضاً على الاصطلاح - إلا معطى من المعطيات التى فرضها الواقع كمحاولة جديدة لتطويع اللغة مع ما يتفق والعصر ، ليس تعسفاً وإنما استجابة للتغيرات والتحولات المستمرة التى تطرأ على حياتنا.

قصيدة النثر الجديدة شكل فرضته الطبيعة والحياة، وليس بدعة ابتدعها الشعراء لمجرد التجريب .

يجب أن يكون لدينا إيمان بأن هناك حيروية وحركة فى هذا الكون، ويجب أن نتخلص من تلك الفكرة السانجة التى تظن أن الغرب لا يبيت ليل نهار إلا لينبحث عن وسيلة لتفخيص عيش العرب، وأن الحداثة هى طبق مسموم من مطابخ الغرب أعد خصيصاً للعرب. حرام ...

دماغنا وجعنا ...

لإثبات أن كل ما هو محظور قد يكون إنسانياً جداً. أما فكرة القطيعة مع التراث وإعادة النظر فى اللغة القديمة فلا يتبغى النظر إليها بمعزل عما يحيطنا، ولا يجب أن ننسى قهر رؤية أدونيس أو كمال أبو ديب . فهما يدركان تماماً أن الشرق العربى متطرف فى قطبيته ناحية العقيدة مما أدى به إلى انغلاق عقليته الإبداعية.

إن ذلك لا يعنى أن نضع الإبداع والفكر فى مواجهة العقيدة. لكنهما عالمان متمايزان لا يفترض كل منهما الصحة والخطأ فى الآخر.

وفى سذاجة شديدة نرى الأستاذ اسماعيل عقاب يدلل على أقواله باجتزاء مقاطع من سياقات نصوص لأدونيس . ولست بحاجة أن أقول أن هذا الأسلوب لا يصلح مع النص الإبداعى الذى يفترض وحدة فى رؤيته.

ويكشف لنا مرة ثانية عن ضيق وعيه بمفهوم الحرية فيقصرها على التحرر من السلطة السياسية . نعم ليست هى التحرر من السلطة السياسية ، لكنها ليست تخلصاً وتحرراً من الدين أو كما أسماه هو السلطة الدينية. هل يغالطنا فيؤكد لنا دون قصد منه رؤيته الشخصية للدين

بطول سلامة.. ياتطرف!

في ترتيب الصفحات، أو محو لبعض الفقرات، وأحياناً الصفحات، ونفذت الكتب، دون أن يدفع لي أحدهم قرشاً واحداً، بل إنني دفعت ثمن صف أحدها من جيبى، وعجزت عن العثور على أحد من أصحابها- وهم من الذين يرفعون رايات القومية والتقدمية والتنوير- لأنهم مشغولون دائماً بالسفر إلى العواصم العربية، لحضور معارض الكتب، ونشر التنوير في أرجائها، ولأنهم لو دفعوا حقوق المؤلفين، لما وجدوا ثمن الزيت الذى ينورون به الأمة!

وعندما هممت بالتقدم بشكوى إلى نقابة الناشرين، كما يفعل المتقاضى الذى ينصب عليه محاموه، فيشكوه إلى نقابة المحامين، دهمنى تصريح رئيس اتحاد الناشرين الذى يقول بأن مهمة الاتحاد تقتصر على فض المنازعات بين أعضائه، حول تقسيم دماغ المؤلفين.

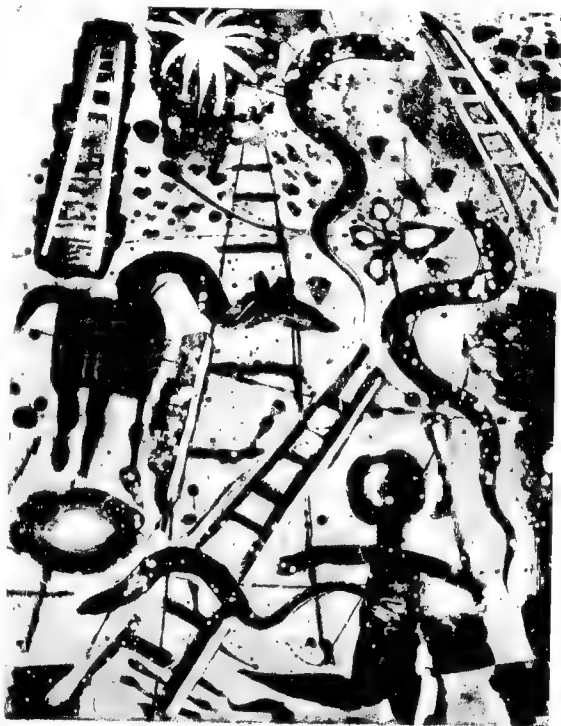
والغريب أن اتحاد الكتاب يتقاضى بنعم قانونه ٢٪ من أجر المؤلف عن كل كتاب ينشره، ومع ذلك فهو لا يتدخل للدفاع عن حقوق أعضائه، ولو لمجرد زيادة الدخل، الذى تحققه له هذه النسب، ولم يحاول أن يدرس الثغرات القانونية التى ينقذ منها النصابون من الناشرين لسرقة المؤلفين، أو يدعو لتفليط العقوبات على جرائم التزوير، ووضع نظام لتسجيل الملكية الأدبية يحفظ حقوق النشر والاستئصال، كما فعل منتجو شرائط الفيديو الذين نجحوا في تعديل قانون حق المؤلف لهذا الغرض منذ فترة قريبة!

أما تلك هي حالة منظمات المجتمع المدني، التى يقال لنا إنها ستقضى على التخلف والتطرف وتقود العرب إلى أفاق التنوير والتقدم، فلا نملك إلا أن نقول: أبشر بطول سلامة يا تخلف.. وأبشر بطول سلامة يا تطرف!

أدهشنى "محمود عبد المنعم مراد"- رئيس اتحاد الناشرين- حين اعتذر من تدخل الاتحاد في مشكلة قيام أحد أعضاء الاتحاد بالمعبث في نص رواية "أنا حرة" للكاتب الراحل إحسان عبد القدوس، قائلاً إن ذلك ليس من مسئولية الاتحاد، الذى يقتصر دوره على فض المنازعات بين الناشرين، مع أن الجميع يعرفون أن النقابات المهنية تنشأ أساساً لى تحافظ على تقاليد المهنة، وأصول الصنعة ولكى تسمى إلى ترقيتها وتقدمها، وتحرم الذين يخرجون على آدابها ومواثيقها من حق ممارستها!

ومنذ شهور، سافر وفد من اتحاد الناشرين المصريين إلى بيروت، لى يتفاوض حول قضية السفينة التى حالت الحرب اليمنية دون دخولها إلى ميناء عدن، ثم اتضح أنها كانت تحمل مئات الآلاف من نسخ الكتب المصرية التى تم تزويرها فى لبنان لبئسها فى اليمن، وهناك قال لهم اتحاد الناشرين اللبنانيين، أن تزوير الكتب المصرية، يتم بالتعاون بين بعض الناشرين المصريين، الذين يتعاقدون مع المؤلفين المصريين على نشر كتبهم، ثم يسربون الأرقام إلى شركاء لهم من الناشرين اللبنانيين، فيعيدون طبعها- دون علم مؤلفيها- ويتقاسمون الربح، وحددوا لهم الأسماء والعناوين، وعاد الوفد ليبلغ الاتحاد، الذى كفى على الأخير ماجوراً، إذ ليس من مهامه، أن يلزم أعضاءه بالحفاظ على تقاليد المهنة، أو بالوفاء بالتزاماتهم تجاه المؤلفين، لأن واجبهم يقتصر على الدفاع عن حقوق الناشرين فى هضم حقوق المؤلفين!

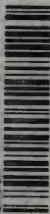
وقبل حوالى ثلاث سنوات أصدرت لى ثلاث من دور النشر المصرية، ثلاثة كتب، لم يخل أحدها من خطأ مطبعى، أو اختلال



سلام محمد عيلة وثعابينه



Bibliotheca Alexandrina



0532154